

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ ભેષી

એતદ્ ૯૯

વર્ષ ૧૦ અંક ૧ જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૮૯

૩૪૧૪૧

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૨૫

લવાજમ કરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ રૂ. ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર

એરુવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારિખ માલગ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો

એમ્બર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ એચ ૧, અધ્યાપક કુટીર

મતાપમંજ, વડોદરા-૩૬૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગ્રેજી
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરજાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ਐਤਦ



ਵਰ੍ਹ : ੧੦

ਅੰਕ : ੧

ਜਨ-ਯੁਆਰੀ-ਮਾਸ ੧੯੮੮

ਸੰਪਾਦਨ

ਸ਼ਿਰੀਸ ਪੰਥਾਕ. ਜਲੰਧਰ ਪਾਠੇਯ. ਰਸਿੰਧ ਸਾਭ

મેઘનાદ હ. ભટ્ટ

અમથાની વીતકકથા

અમથો 'ઝોથલેટ' *

અમથો 'લેગલેટ'

અમથો 'કટલેટ'

અમથો 'આઉટલેટ'.

અમથો 'લેટ લેટ'નો વાસી

અમથો 'લેઈટ' રહ્યો પ્રવાસી

— 'ઝોટ ઝોની રેઈટ

વેઈટ, અગથા, વેઈટ.'—

અગથા, ચૂપી ગયો તું ગાડી ?

અમથા, અગથી ધબકે નાડી ?

અગથા, થોડી ગી લે તાડી

અગથા, નરો-ફરો તો સમજ્યા

અગથા

આજ તમે ત્રણ અમથુ અગથુ જીવ

* ઝોથલેટ=ઝોથલેટ (ગાસની અનુકૂળતા માટે)

અમથા,

અમથી ક્ષણ છે શિવ.

ક્ષણના શિવને અમથા ઝીલ

અમથા, અમથો અમથો ખીલ.

અને—

આજ સુધી જે અમથો અમથો ખીલ્યો

તેની સુલ્હા સુણીજન કયા

આ છે અમથી વ્યથાની તથા

આ છે

વરવી વીતકની કથા

*

૨. અમથાને મળી શાંતિ ?

અશાંત અમથાને શાંતિવાર્ધ આળખી ન શક્યા
તો

એમાં અમથાનો ય શો વાંક ?

(‘દાણુ એને કહેનાડુ’ છે કાંક ?)

કાંક વાંક શાંતિવાર્ધનો ય ખરો જ ને !

આટઆટલાં આવરણો, અલંકારો, આભરણોમાં

અમ ને એ ઢંકાર્ધ જાય—

—તો, અમથો અમથો અશાંત રહેતો અમથો

ફવી રીતે, કેમ કરીને ફૂટી ફૂટીને કહે :

“તમે જ, શાંતિવાર્ધ તમે જ—

—તમને શોધવા તો ચાલી છે મારી આ અવિરત યાત્રા.”

અમથા,

હાલ્યો જ, ચાલ્યો જ, ભાગ્યે જ

ક્યારેક તને—ક્યારેક જ તો !—

આભરણમુક્ત શાંતિવાર્ધ મળશે

આવરણો ઢળશે

અલંકારો ગળશે

અને ત્યારે

અશાંત અમથાને મળશે
આભરણમુક્ત, અલંકારરિત

શાંતિ

માત્ર શાંતિ

ૐ - શાંતિ, શાંતિ, શાંતિ

પણ—

જે મળવાની નથી એ શાંતિપાઈને મળવા

અમથો આગમાં ફૂટે ?

જે

દરિયામાં ખૂડે ?

આ જ તો છે પ્રાણપ્રશ્ન અમથાનો

આ જ છે અમથાનો અમથો અમથો પ્રશ્ન

*

ક. અમથાઆઆ... ફૂટી પડ

અમથાઆઆ.....

..... આગમાં ફૂટી પડ.

તને વહિવરદાન નથી એ હું જાણું છું

પણ આપણે ક્યાં દરિયો પૂરવો છે ?

દરિયાના ખડકા ય તોડીને

અહીંના સુખીદાસ દરિયાઓ

બાંધે છે બહુમંજલિ મકાનો.

આમ તો કુદળીરૂતબના જંગલ જેવા

ઉજ્જ્વાલા તાડવૃક્ષની

ઉજ્જ્વાલી ઝુપડપટ્ટી જ છે એ તો.

અને અમથાઆઆ.....

..... આ મહેલાતોમાં

આ બૂંપડપટ્ટીના સ્વર્ગમાં રાચ્યો છે, ગાજ્યો છે

‘ઈશ્વર’ની અર્ધાંગિનીઓ સાથે તું તો વર્ષોથી નાચ્યો છે

બહુ નાચ્યો અમથાઆઆ... બહુ નાચ્યો

હવે તો ફૂટી પડ આગમાં

હું જાણું છું કે તું એમ ફૂટી પડવાનો નથી આગમાં

શોકાણીઓ

શેઠાણીઓની જોડાણીઓ

અન્નકૂટના થાળ ધરી દે

તો તું સાલ્લા કરી દે સંભોગભોગ.

ઈશ્વર - કિશ્વર - ગ્રાહમેન - દ્રાહમેન - બોહમેન -

બધા સ્વાંગ તું સજે છે સાલ્લા અમથાઆઆ...

... આમ ન કરાય અમથાઆઆ...

... આમ ન થાય.

આપણે તો કોણસાક્ષણા

આપણા તો હોવાનાપર મરાયા છે તાળાં

શેઠના 'સાળા'ઓ દ્વારા

અમથાઆઆ...

... હજીય મોડું નથી થયું

ફૂલી પડ આગમાં.

કોઈ મન્ટીનેશનલ સાબુથી

થોડી જ દૂર થશે

આપણી 'ઈશ્વરાર્પિત' આ સ્થામલતા ?

કોણ, કયો એ ઈશ્વર એમ ના પૂછતો અમથાઆઆ...

બહુ છું કે ઈશ્વર-કિશ્વરમાં તું માનતો નથી

પણ, એમ બલે કોઈ ઈશ્વર થોડા જ થવાય છે ?

આપણે તો રહ્યા નશ્વર

અને સ્વર તો બધાં

વ્યંજનોની વ્યંજનાથી બની ગયા વ્યંઢળ

અમથાઆઆ...

ન જોઈએ આપણે મંડળો—

—દંડળો.

બસ, બાંધી દો બધાં બંડલો ઈશ્વરના.

ઈશ્વર તો રહે છે આકાશમાં.

તારે ય ઈશ્વર પાસે જવાતું છે — નહીં તો ખુદ ઈશ્વર

તારી પાસે આવશે તારી ત્હેનાતમાં અમથાઆઆ...

તારે ભક્તિ કરવાની નથી

તારે તો ભક્તિ પામવાની છે, અમથાઆઆ...

... આગમાં ફૂટી પડ.

તોડી નાંખ, ફોડી નાંખ

ઈશ્વરને,

ઈશ્વરે રચેલા આ સ્વર્ગને.

તારસ્વરે પોકારી દે

‘ઈન્કિલાબ !’

અને, બની જાવું ઈશ્વર-ક્રિશ્વર-ગોડમેન-ફોડમેન-એડમેન.

આગમાં તું ફૂટી પડે

અને આગની ઠંડી જીરવવા

દરિયાનાં પાણી આછાં પડે

તો તાણી લે આકાશના અગનગોળાનો થોડો અગ્નિ

માણી લે તારી બીતરી આગની સમાનધર્મી લગની.

નહીં તો

અહીંના સુખીદાસ હરિયાઓ આકાશના આગના ગોળાને

પૂરી દેશે બહુમાળી ‘એરકન્ડીશન’ રહેલાતોમાં...

...રહેલાતોમાં લાતો ખાતા હે ઈશ્વર, હે અમથાઆઆ...

...આગમાં ફૂટી પડ

ફૂટી પડ તું આગમાં

*

૪. અમથાઆ... આખરે તું આગમાં ફૂટી જ પડ્યો

અમથાઆ...

...આખરે તો તું આગમાં ફૂટી જ પડ્યો ને !

દગ્ધ, વિદગ્ધ, ક્ષુબ્ધ, વિસ્ફુબ્ધ થઈ દરિયામાં પડ્યો

તો ત્યાંય દાવાનળ પેટાવી આવ્યો તું.

અમથાઆ...

... આગમાં એથી જ તું પડ્યો ?

દરિયાના અળખળ વહેતા વારિતરંગોની નીચેથી

પ્રગટ્યો જે દાધારંગી દાવાગ્નિ

એનાથી બળા ન ગયો તું અમથા ?

ને દરિયાથી તું ડર્યો નહીં

એથી જ તો હરિયો કહેતો તો

કે; “શેષ નાગને નાથીને
અમથો અનાથનો નાથ થશે.
અને

પછી અમથો આગમાં ફટી પડશે.”

—સાચ્યે જ તું આગમાં ફટી પડ્યો છે
અમથાઆઆ ?

અમથા

જોના માટે તું આગમાં ફટી પડ્યો છે ?

મને નહીં તે હરિયાને તે કહે

તારું અગ્નિપ્રવેશનું રહસ્ય

*

પ. અમથાઆ... તું આગમાં કેમ ફટી પડ્યો તે હું જાણું છું
અમથાઆ...

આગમાં તું કેમ ફટી પડ્યો તે હું હવે સમજી ગયો છું.

“પ્યાર ક્રિયા તે કરેના કયા ?” કહીને હિંદી હિંમના હીરાની જેમ
હરિયામાં તે તું કેમ જ ફટી શકે ?

“મુઝે અને દો”ની ધખના પછી તને ક્યાંથી હોય ?

એવું તે શું થઈ ગયું અમથા કે હરિયાને બદલે આગમાં તું ફટી પડ્યો ?

મને હરિયા તારા અગ્નિપ્રવેશનું રહસ્ય કહી ગયો છે, અમથાઆઆ...

‘થોડી સી બેવકાઈ’થી તું ડરી ગયો, ડરી ગયો, મરી રહ્યો, અમથાઆ ?

‘એક દૂળે કે લિચ્છે’ તે કોણુ જીવે કે મરે છે અમથા ?

—આ સાચનું તથ્ય પામવા તે તારે કેટકેટલા વ્યવહારુ થવું પડ્યું અમથા ?

‘ડોતા પાવલા’ બીચ પરથી ફટી પડેલ વ્યક્તિ

એ તું નહોતો અમથાઆ ?

તારી અવેજમાં તારા કુપ્લીકેટને હરિયામાં ફેંકી દીધો તે અમથાઆ ?

—કુપ્લીકેટ કદાચ તારે માટે મરી શકે

પણ કુપ્લીકેટ તારે માટે જીવી થોડું જ શકશે ?

અને

હરિયાનો હરિયા તને નહીં સાચવે

એમ માની

પ્રહલાદની જેમ જળજળતા લોહથંભને તું વળગી ગયો અમથાઆ ?

‘હવે હું’ સમજી ગયો છું, અમથાઆઆ...

...આગમાં તું જેમ ફટી પડ્યો તે હવે હું તને નહીં પૂછું.

*

૬. અમથા, એક ડેમીગોડ

અમથાઆ...

ગઈકાલ સુધી રખડતો તો રાડ પર

તે આજે ‘ડેમીગોડ’ થઈ ગયો ?

મજબ છે તારી લીલા !

તું શરાબ પીએ તો કહે : “સુધાપાન કરું છું.”

સિગરેટની ધૂમસેરમાં ચાટવાઈ જાય તો કહે :

“આ તો છે મારો અગરબત્તીયોગ.”

જમનાબાઈ સાથે રંડીખાણ કરે તો કહે :

“આ તો છે કૃષ્ણની ગોપીશીલા.”

હે ડેમીગોડ, હે અમથાઆ

આટઆટલો ‘લોડ’ લઈને શું કામ કરે છે તું ?

કયા વિલાસમાં ચાલે છે તારી સા લીલા ?

જેમ ક્યાં છે તે આટઆટલાં ટીલાં ?

સૂકા ભેગું ભલે બળે લીલું

તારી લીલા તો જાઈને ચ બાળે.

બાળે, બાળે અમથાઆ

આ તારી અનન્યલીલા તને જ બાળે છે—

—તને બાળીને જ જંપશે એ

દગ્ધ, વિદગ્ધ, હુબ્ધ, વિશુબ્ધ હે અમથાલાલ

તાડું ડેમીગોડપણું જ તને બાળી નાંખશે

અને તો

આ દરિયાનો હરિયો ચ તને બચાવી નહીં શકે

*

૭. અમથાની શેષ રહસ્યકથા

મુઝે યદીન થા

શાયદ એસા હી હોગા.

અને એવું જ થયું.

અશાંત અમથાને શાંતિવાઈ તો ન જ મળ્યાં !

આવરણોય ઢળ્યાં નહીં

આભરણોય ઢળ્યાં નહીં

અલંકારોય ગળ્યાં નહીં

માત્ર અમથો જ

ઢળી ગયો

ગળી ગયો

ટળી ગયો

અને કોથી જ તો

રહી માત્ર

શેષ આ રહસ્યકથા.

અમથાની—

—મારી, તમારી, તેઓની

આ જ તો છે તથા

આ જ તો છે આપણી અમથાની વીતકકથા

*

૮. અમથાનું શ્રાદ્ધ

રમતાં રમતાં રામ થયો રે અમથાલાલ

ધરનો રાત્ર રામ થયો રે અમથાલાલ

રામ તથો રખવાળ થયો રે અમથાલાલ

ફળિયું, નળિયું સૂતું થયું રે અમથાલાલ

લજ્જમણીનો લાલ ચાંદલો અમથાલાલ

ગોડું ગોડું લાલ બૂલેલો અમથાલાલ

સૂરજસુખી સાવ સુવાળી અમથાલાલ

સૂરજ સૂરખીથી ટૂંપાણી અમથાલાલ

લાડીલાની લાત ન ખાધી અમથાલાલ

દુશ્મનનો કદી ગધ ન હીરો અમથોલાલ

ધરના હોરાં ઘંટી ચાટે અમથાલાલ

ઉપાધિયાને તો ય આટે અમથાલાલ

શેર બજારનો શેર સવાથો અમથાલાલ

શિયાળ રુવે સપતું જોઈ અમથાલાલ
 પાડોશણતું પેટ વધ્યું છે અમથાલાલ
 એમાં જાનો વાંક ? કહોને અમથાલાલ
 દુનિયાને મોઢે ના તાણું અમથાલાલ
 દોરંગી દુનિયાનો રાજ અમથાલાલ
 રાજ થયાં ઈતરાજ તમારાં અમથાલાલ
 રમતાં, રમતાં રાજ થયાં, નારાજ થયાં, તારાજ થયાં એ અમથાલાલ.

બાપુ સુથાર

સીતાફળ

જળમાં કમળ

એમ વમળ

સીતાફળમાં

અધૂરા મહિને અવતર્યું

નહીં તો દાડમ બન્યું હોત

અથામ ઠળિયા

સ્વેત કળા બન્યા હોત,

પણ, ઈશ્વરને ગમ્યું તે ખરું

* *

દેહ પર દબોદબ દગ

કાઠી પર કપાંક તડકો કપાંક બાધા

ઉતાવળે અવતર્યું

તે કવચ કુંડળ માના ઉદરમાં જ ભૂલી ગયું

નહીં તો,

અરબે બેસતી રાજકુંવરીની જેમ

પાંદડાંમાં બેઠેલું આ સીતાફળ

દાડમ બન્યું હોત

પણ, ઈશ્વરને ગમ્યું તે ખરું.

નીતિન મહેતા

ધૂળ

ભડતી આવે
ભડતી જાય
ખંખેરે!
પાછી ચડે
ઝાપડે!
આંખમાં જ આવી પડે
ઇતિહાસ થઈ જાય
ખંડેરોમાં ધૂણી ધખાવે
ભંડકિયામાં કાળો નાગ થઈ
સળકારા મારે
કાચની તડમાં
છુપાઈને જોયા કરે
ઘડિયાળની ચાવીમાં
ભરાઈ જાય
દરિયામાં રેતી થઈ

વડવાનલ યઈ
 મોતી થઈ
 અવતર્યા જ કરે
 રૂઢ પર
 તીર પર
 અંદુક પર
 તોપના નાળયામાં
 મિસાઈલમાં
 અવકાશયાનમાં
 રોટની સીટ પર
 કોમ્પ્યુટરના આંકડાઓમાં
 વૈજ્ઞાનિકોની આંખના ખૂણે
 પેઇન્ટરના બ્રશમાં
 આંત્રણ ટેરવે કંકુમાં
 શ્વેતમાં
 તેનો સુકામ ખરો
 જો કે
 યાત્રા એ તેનો ધર્મ
 બેટુ એ તેણે કર્યું
 પ્રાસને એથી કહેવું
 હોય તો
 સુનિઓ પામી ન શકે તેનો મર્મ
 ભગવું
 ઉદાવવું
 કાટવું
 એ એનો સ્વભાવ નહીં
 પક્ષજે તો પડી રહે
 હવામાં સળવળ સળવળ
 તરતી રહે
 રાતે પછુ તમને
 વળગીને જ સૂએ
 ફાટેલી ચામડીમાં

શિયાળાની સાંજે વલુરાય
 ને અડધી રાતે
 નાલિ નીચે ગૂંચળું વાળી
 પડી હોય
 બેઠે
 ટટાર થાય
 ને ફરી દીવાલમાં
 સંભાઈ જાય
 ચણતર કરતાં
 ઈંટા વચ્ચે
 ઝગમગતી ખપોર થઈ
 આંખ મીંચે
 આદિવાસી સ્ત્રીની
 ઉઘાડી છાતી પર
 વાનિશની જેમ ચળકે
 ને બાળકના હોઠના ખૂણે
 દૂધ થઈ બાજે
 કાઠી ઉંદર દેડકાં જીવડાંઓનો તે શ્વાસ
 બારણાના નટૂચા
 નળની ચકલી
 ખુરશીઓના હાથા
 કાચની સપાટી
 સતસાઈકાના ટેબલ પર
 તમને અડવા પાંખો વીંડે
 પૂઠો તો જવાબ નથી
 નધરેળ સાલ્લી મૂંગીમૂંગી
 સામે જોયા કરે
 હાથ ખંખેરતાં ખાળેલી બિલાડીની જેમ પગ
 ચાટવા માટે
 ઈંટલાંચે વર્ષેથી મિત્રોના
 દોષની જેમ સાથે જ રહે છે

પેદીઓના હિસાબના ચોપડા
 જીવંતની જેમ ગણતી જ રહે છે
 ક્યારેક પાનાંઓ વચ્ચેનાં
 કાણાંઓમાંથી
 સોયની જેમ બહાર આવી
 લોંબાય છે અને
 ક્યારેક નખરાળા મરી
 પથુ જાય છે
 તો વળી બે આંગળાં વચ્ચે
 આવીને બેસી જાય છે
 ક્યારેક પરિસ્વાદ કે જીવનનું
 વિશેષજી બને એ વધારામાં
 પરસેવા સાથે એને ધણું બને
 સાંજે ઘરે આવીને
 જોઈએ તો
 નેપકાન પર બેઠી હોય
 કાચનાં વાસણો
 ટી. વી.નો સ્કીન
 બારીના પડદા
 ફરસની દાઢી
 પત્રનાં તળિયાં
 જળમનાં કુંજાં
 સ્લીપરના કાળા-જમણા ખૂણા
 માથાના વાળ
 જાંઘનાં પોલાણો
 પુસ્તકોની સિલાઈ વચ્ચે
 નખમાં ટમટમતી
 જાતલાતના ખોખરાઓ વચ્ચે
 પીંગપોંગ રમતી
 તમે એને સાંભળી હશે
 કાનની પાછળની ચિકાશ વચ્ચે
 સળવળતી તમે એને જોઈ હશે

નહાતાં નહાતાં ગરદન પરથી
 તમે એને ઘસી નાખી હશે
 આ સિવાય પણ તેનાં
 ઘણાં સરનામાં
 કુરસદે તમે શોધજો
 આમ એનાં લટકાં હજાર
 ગણથા ગણાય
 ને
 વીણથા વણાય
 પણ અહીં ન લખાય
 આ લખતાં પણ મારી પેન પર
 બેસી સાલ્લી હસ્યા જ કરે છે
 આનું શું કરીશું
 'જાનું' 'જાનું' 'જાનું'
 કરતી એ તો મારી આજુબાજુ
 ચકરડી ભમરડી ફર્યા જ
 કરે છે
 ખાંસી ખાતો હું હવે
 બિહું છું
 ને
 ક્યાંક
 પાન પર
 કાચ પર
 ચશ્મા પર
 હથેળીમાં
 દીવાલ પર જઈ તેની
 સાથે
 બેસી જાઉં છું
 આ બદામી ચામડી
 છૂટતી નથી
 ગમવા માંડી છે
 તો

બલે રહી [માર્ચ-મે, ૧૯૮૬]

11

દિલીપ ઝવેરી

પાંડુ : ઠઠવૃત્ત
૧૯મી ડિસેમ્બર ૧૯૮૮

કરચલો જડયો ફેંફસે
કથાર્ધવરવો કડો થઈ વહાણવસિ ચડયો
હપાઈ તળિયે, કઠાળ કરડ્યે જતો, કાચરી
કરી કઠણ કાઠની, કતરફોડ, કારાખડો
કવચડાં કાચ્યાં પરચમ પોચાં પોતાનાં ખીજ જીયું હો
કવચડાં ચીપ્યાં ચોફેર ફ્યાં પાણીનાં ખીજ જીયું હો
કવચડાં હોવાં પથરાળ આગથીજલાં ખીજ જીયું હો
જીયું જેવું હિમાતી હમેદે બધું બેઠી હો

અખિ અકાળયો તડકો દેખવા

જે થીર ચંદેરી હવામાં હસવા

લીલાંપાન પીળાંફૂલ રાતાંફળ બનવા

આડં ભિજે ને

વ

હે

રા

ઈ

ભય સૂડી સપાટ ફળી થઈ

પોચી જાતીએ ખડતલ ખીલા ઠોકાવી

ફરી લીંસાઈ દોરડે બાંધાઈ
 દેાણુ બાણે કઈ ઉમેદથી ફરી
 હૈયે સદ બાંધીને
 લોંચ લાંડારેલી બતને
 પાછી મોકળા કરી
 સમદર ઉછળાટને શ્વાસે ઓઢી
 દેાણુ બાણે કઈ ઉમેદથી

અને કરચલો જડયો ફેંફસે
 ચસે નહિ જરીક જદ જડયે જનાયો ઠંસી
 અબાણુ હજુ બહાણુ ઠાણુ વિણુ ઠેલઘોડા સમુ
 તરે અવશ આશમાં પવન પાગટે પાટકચુ
 નહીં નહીં નહીં નહીં સતત આણું તે લાગ્યશે ?
 અચિત્તું કચાહિં જન્મવું નિયતિ નિગ્રહે જીવવું
 અને અકળ અંતમાં

કરચલો જડયો ફેંફસે

તનમનિયાં ઝીણું સપનાં
 ને કપાસકૃણી આશ
 નાનું ખેતર અપની ખેલી
 એક ટેબલ બે ખુરશી બારમાસનું પચરંગી ફેલેન્ડર
 કાચપિંજરે પોપટિયો રડિયો
 ચાર જણ સાથે પતાં ખેલતાં આધમતી સાંજ
 બાદશાને ગલોફે થોડો ટેસ થોડી ખુશખૂ
 રાણીના થોડા ગીલા પોચા ગાલે
 રાતે હંફાળાં કુંડાળાં ચીતરતી આંગળી
 તાવમાં કપાળ તળાંસતી શીળી હથેળી
 દોરીએ સુકાતાં ફૂલાળાં ફરાક
 ને નિશાળનાં ખાખી શટ્-પેન્ટ વચ્ચે
 તનકડો અક્ષર ટાંકેલો એક રમાલ

ખેતર મેલ્યાં ગિરવી તે ફારટડી તાણી ખાસ
 ખેલી ચૂવે અષાઢ રોજ રળવા રાણી બાય
 ઉકરડે ઊરાં રમતાં થાય

તો ય થાય કે આસ તો બચ્યા છે ને !

બસ

સુત્રંધ તડકો ચાંદ દરિયો ઝાકળ કપેણુ

એવા એવા બોલ આજા ઉચ્છવાસમાં ભરી

ફરી ફેંફસે ભરી

કરચલો જડયો ફેંફસે

કરાલ બસિદ્દાંદ્રવકત્ર નખતીક્ષ્ણ નાસાનલ

અરવ્યપશુધત્ર મસી અદ્ય હિંસ લીધારત

તમા વગર બેજુબાં બદનસીમની દિલ્લગી

કરે હવસહુરે લાસબળ ખાતિમે ક્રતિયા

મૂઆ નખખોદિયા ફૂડાં કરચલો

બૂંડા મસાણિયા બૂંડા કરચલો

લાકડાં છીણી છો ચૂર કીધાં કરચલો

કાણું પાડી થું ચર કીધાં કરચલો

બૂંડયાં વહાણુ ભલે

કેમ કરી બૂંડશે

તારલા ને ચાંદ

મારાં તરણાં ને ફૂલ

ગોલી મોળની છોરીનાં રૂપ

સુની છીપમાં કરેલ ફૂણા સરજના ધૂપ

ગીણાં ઝાકળમાં ઝાલ્યા'તા સમદરના આસ

હવે ફેણુ ફેણુ સળવળશે લીલૂડા લોદ

મારાં પાંદડાં પ્હેરી જવાશે સમદર ચોફેર

ફરી લાકડાં કપાઈ વહાણુ બનશે

ને તોફાને તરશે

ને ફરી ફરી લીલાં જળ વહેશે કરચલો

તારુ કાણું તે નામ કોણુ કહેશે કરચલો

ફેંફસાં તૂટ્યાં ને બોલ છુટા કરચલો

બોલ રે કરચલો

હિમાંશી શેલત

નહેરુ

સુંદર ખૂબ બોલતો હતો, અટક્યા વગર, ધડધડાટ, જુસ્સાથી. સફળ આણસો જ આવી રીતે બોલી શકે. પહેલી મુલાકાતમાં સુંદરની આટલી આળખ તો મળી નય. એનો સુંદર સાથે પરિચય સાવ અણધારી રીતે થયો.

સવારનો સમય, માંડ અગિયાર થયા હશે. એ બસ-સ્ટેન્ડ પર અધીરો થઈ બેસેલો. સ્કૂટરે ઢગો ઢીધો હતો. ડામરના તરેલા રસ્તા પર લડકા ચવાના જ બાકી હતા. ઘેરથી ઠંડા પાણીના બે પ્યાલા ગટગટાવી હજી હમણાં જ તો એ નીકળ્યો હતો, છતાં ગળાથી પેટ તરફ રણ વિસ્તરતું જવું હતું. એવામાં એક ખટકા સાથે કોઈકનું સ્કૂટર અટક્યું, ખરાબર એની સામે.

“ચાલો, ક્યાં જવાના?”

ચહેરા એકાદ બે વખત ક્યાંક જાયો હોય એવું લાગ્યું પણ કંઈ થાદ આવ્યું નહિ. આળખાણ તો નહોતી જ. છતાં આવા પ્રસ્તાવમાં વધારે વિચાર કરવા નેવું લાગ્યું નહિ, ખાસ તો જ્યારે પીગળી જવાય એવા તાપમાં બિલા રહેવાનું હોય ત્યારે. એ સ્કૂટર પર ચાઠવાયો.

“તમે બેન્કમાં છો, કેમ? બાજુવાળા દેસાઈએ એક વાર કહેલું...”

“હા, તમે? આ તરફ હમણાં રહેવા આવ્યા?”

“થોડો વખત થયો. મારું તાસ સુંદર... સુંદર કાપડીઆ. રડીમેઈડ

મારેન્ટસની દુકાન હતી અંકલેચરમાં, ત્યાં હતો. હવે એ નાના ભાઈને સોંપી છે. અહીં નવી લીધી છે. જામેલો ધંધો છે એટલે..." બાકીના શબ્દો ધ્વનનના અપાટમાં એ ચાઈ ગયા.

એક આવી ને એ જીતરો કે તરત સુંદરે કહ્યું :

"અમે પાછળ દેવકૃપામાં રહીએ છીએ, ડી, ચાર, દેવકૃપા ... તમે દીપમંત્રમાં ને ?"

"તમને કેવી રીતે ખબર પડી ?" એને જરા નવાઈ લાગી.

"ખબર-ખબર કંઈ નહિ, તમને દીપમંત્રની સામેના સ્ટેન્ડ પર નોંધા એટલે જસ્ટ અતુમાન... આવજો ફિમિલી સાથે, ઓળખાણ થશે."

પછીની મુલાકાત એતના રેસ્ટોરાંમાં થઈ. કકડીને બૂખ લાગેલી. સવારે નયના ભેડે જામેલી. આગલી રાતે ગેસ પર દૂધ મૂકી ટી. વી. ભેવા બેકી તે દૂધ ને તપેલી - જાંને બળા ગયાં. પાછી બેકી બેકી બોલ્યા કરે કે કાઈને ત્યાં કંઈ બજે છે ! એ બાબત જરા ગરમ ટપાટપી થઈ. એકાદ રોટલી મળામાં માંડ ધકેલી ચાલવા માંડ્યું. હજી તો કંઈ મંગાવ્યું નથી કે સરખું પાણીયે પીધું નથી ત્યાં સુંદર ધસી આવ્યો.

"કેમ છો ? બહુ દિવસે દેખાયાં તમે તો ! હું તો રાજ બસ-સ્ટેન્ડ પર નજર ફેરવું પણ તમે તો એક ફહાડો દેખાઈને બધું અદર્ય જ થઈ ગયા !"

"એ તો તે દિવસે સ્ટુટર ખરડેલું, બાકી હું પણ સ્ટુટર પર જ નીકળું છું રાજ..."

"આ હો, આઈ સી... પણ માડું ઈન્વીટેશન તો જિલ્લું જ છે. ચોક્કસ આવો કાઈ વાર..." પછી ટેબલ પર પડેલી 'ગોલ્ડન ગ્રેઈટ' નોઈ પૂછ્યું : "તમને છુફસમાં રસ લાગે છે. તો તો ચોક્કસ આવો જ, આપણી પાસે સરસ કલેકશન છે. તમને રસ પડશે, મને પણ મજા આવશે."

એણે ડોકું હલાવ્યું. 'ગોલ્ડન ગ્રેઈટ' છેલ્લા પાંચ દિવસથી સાથે ફરતી હતી. એણી જ ક્યાં હતી એણે ? પણ પછી તો સુંદરે ખાસી જમાવી. ચોપડીઓ ક્યાં ક્યાંથી મેળવી, રૂટપાથ પર કેવી કેવી અગ્રાધ્ય ચોપડીઓ મળે છે, ચોપડીઓ કેવી રીતે ખરીદવી જોઈએ એની ખૂટે નહિ એટલી વાતો સુંદર પાસે હતી.

પણ એથી કંઈ સુંદરને ઘેર પહોંચી ન જવાય. એવી કાઈ ધમજા પણ નહોતી એની. સુંદરને મગવાનું દિવસો સુધી થયું નહિ એટલે એ લગભગ લુલાઈ ગયો.

હમણાં હમણાં સવારે ચાલવાનું નક્કી કર્યું હતું. એ પોતાની ધૂનમાં

એટલે

આગળ-પાછળ જોયા વગર ઝડપથી ચાલતો. એક સવારે પાછળથી એના નામની ખૂમ દોડી આવી.

“કમાલ છે યાર ! ક્યારનો બોલાવું છું ને તમે તો દોડ્યે જ જવ છો ! કેમ દેખાતા નથી ? વચ્ચે મારો ફેન્ડ લંડનથી આવેલો ત્યારે થયું કે તમને બોલાવું. અહીં તો ખીજા જાને બોલાવું ? પછી અમૃતાની તબિયત એકદમ ખરાબ થઈ ગઈ એટલે...”

આ નવા નામથી એ જરા ચોકચો. અમૃતા ક્યાં તો એની પત્ની હોઈ શકે, અથવા...

“અમૃતા, માય વાઈફ... તમને ફેમિલી સાથે એટલે જ તો બોલાવું છું, હાહા માણસ ! અમૃતાને તો આજુબાજુ કોઈ કંપની જ નથી. વાત કરવા જેવું કોઈ મળે નહિ ! યુ નો, અમૃતા બોમ્બે યુનિવર્સિટીની ગ્રેજ્યુએટ છે, વીજ ઇન્જીનીયર... ખૂબ વાંચે, સાહેબ, ખૂબ વાંચે. ચપટીમાં જોખ મળે તેમ છે એને પણ ચોખ્ખા ના પાડે, કારણ શું, તો’કે...”

એ અમૃતાના વિચારે ચડી ગયો. સુંદર જેવાને ક્યાંથી અમૃતા મળતી હશે ?

“મારી ને એની વચ્ચે દસ વર્ષનો ફેર છે, માનસો ? લવ-મેરેજ. કહે કે સુંદર જોડે જ પરણું... લલલલાને ચોખ્ખા ના પાડી દીધી એણે... પછી વન ફાઈન મેનિંગ કોર્ટમાં જઈને પરણી ગયાં ! ખીજું થાય પણ શું આમાં ?”

આ તેલિયા ચચોચચ વાળવાળા સુંદરના જીવનમાં આવી અદ્ભુત, રોમાંચક ઘટના સંભવી શકે ! માન્યામાં ન આવે.

“અરે, સાહેબ. એના બાપનો ગુસ્સો જોયો હોય ! બહુ પૈસાવાળું ફેમિલી, પણ અમૃતા જખરી, થાય તે કરી લો એવા સ્પિરીટવાળી...”

એણે અમૃતાને કદખી જોઈ, બજરમાન, ઠરસાદાર, શુદ્ધિશાળી... સુંદર નસીબદાર છે. નયનાને અમૃતા બતાવવી જોઈએ. જરા ખબર પડે કે ઝીઝી કેવી કેવી હોય છે !

“તમને શોખ ખરા જગીયાનો ? આપણે ત્યાં સરસ કેકટસ છે. અમૃતા બોન્સાઈ પણ કરે છે. એક જુઓ તો એક બૂલો એવા... પણ રહેવા કંઈ ન દે, જેને ગમે તેને આપી દે પ્રેમથી... જીવ બિલકુલ ટૂંકા નહિ.”

— અને નયના ? આપણી તે સાલી બિંદગી છે ? ઢસરડો છે ઢસરડો. રોમાંચ નહિ, આનંદ નહિ, કોઈ એવા શોખ પણ નહિ...

એણે નયનાને પહેલી જ વાર સુંદરની વાત કરી.

“બહુ દિવસોથી બોલાવે છે. બિઝનેસમેન છે, રંગીન તબિયતનો માણસ

છે. એની વાઈડ પથ સારી છે. આપણે જઈએ એકાદ દિવસ. એની વાઈડની કંપનીથી..."

! "મને તો એવો ડાઈ અસરખો નથી ઘર મળવાનો. હું લક્ષી ને માડું કામ મળું. અને ડાઈ વિવેક કરે એટલે એને ઘેર જઈને જિભા રહેવાનું મને તો ગમતું જ નથી." કશામાં યે હોંશથી સાથ આપે તો નયના શાની? એકલો જઈશ, સભેડે ફરવાનું એણું ફરજિયાત છે!

હવામાં જરા જીનારા રહેતી હતી આજકાલ. તે દિવસે તો જરા ધુમસ નેવું હતું. સપનામાં ચાલતાં હોઈએ એવું લાગ્યા કરતું હતું. દૂરથી ઝાંખો ઝાંખો સુંદર એના તરફ આવતો દેખાયો.

"આને બેસીએ પેલી પાળ પર... મસ્ત વાતાવરણ છે..." સુંદરના મોંમાંથી કંડી કંડી વરાળ નીકળી.

આજુબાજુના જંગલો જંગ, થીજી ગયેલા, એકદમ સંકેતોઈને બેઠા હતા. ક્યાંય કશો સંચાર નહોતો. એકાએક એની નજર સામે ડાઈના કમ્પાઉન્ડમાં ખૂંટતા, વૃક્ષ પર જઈ મડી. આ ઝાડ હતું અહીં પહેલાં? હશે જ, છતાં નજર કેમ નહોતી પડી આજ સુધી? એ કંઈ ઝાડ જોઈને પાવલ બંની બંન એવો વૃક્ષરેખો નહોતો, પણ આ વાત જ અલગ હતી. આવું ઝાડ એણે ક્યારેય જોયું નહોતું આ પહેલાં. અતિશય રૂપાંતું એ વૃક્ષ રેશમી ધુમ્મસમાં તરતું હતું. યડ તો જરાબર દેખાતું યે નહોતું! પહોંચાં અલપઅલપ, બાકી તો કેવળ સંદેહ ઝાંખવાળા ગુલાબી ગુચ્છોએના કમનીય, મોહક બળાંકો, સાવ અધર, હવામાં જ આલેખાયા હોય એવા...

"કયું ઝાડ હશે આ?"

"નામ તો યાદ નથી, પણ આપણે ત્યાં આવું જ એક ઝાડ છે. ખબર નહિ કેવી રીતે મળું, પણ સરસ લાગ્યું એટલે રહેવા લીધું, અને અત્યારે તો ફૂલો જ ફૂલો... રંગ જરા જુદો છે આનાથી, બાકી અલ્લ આવું જ..."

રવિવારે સુંદરને ત્યાં જવું જ, એણે નક્કી કરી લીધું. જવાનું તો જપોર પૂજી હતું પણ સવારથી મનમાં સુંદર-સુંદર ચાલ્યું. નયના ન આવી તે ન જ આવી.

રેવટૂપામાં ડી-ચાર શોધવાનું કામ સંહેલું હતું. સામસામે બેઠા ઘાટનાં નાનાં નાનાં મકાનો હતાં. આજુબાજુ કંઈ એવી મોટી જગ્યા પણ નહોતી જ્યાં બાવ-બળીયા થાય. ખબર નહિ આવી સાંકડમાં સુંદરે થી શોધા કરી હશે! ડી-એક, ત્રયો, ડી-બે અને ત્રણ પસાર થઈ ગયા, આવ્યો ડી-ચાર, એ અટકી ગયો.

નાનકડો લાંબો વરડો. ઈંટો પર બેત્રણ ફૂંડાં ગોઠવેલા. જૂટ-ચંપલનું સ્ટેન્ડ, નેતરની જૂની ખુરશી. આ સુંદરનું ઘર હોય ? કંઈ ગફલત તો નહોતી થઈ સાંભળવામાં ? આખો આમતેમ ફેરવી તો નામની તકતી દેખાઈ, સુંદર કાપડીઆ. ઉત્સાહ મંદ પડી ગયો. જલુ' કે ન જલુ' એની દિધા ચાલતી હતી ત્યાં બે ટેલિયા ધીંગામસ્તી કરતા આવી લાગ્યા.

“કાનું કામ તમારે ?” જરા નાટકી લેખે, તાક પર શટની માંચ ઘસતાં એકે પૂછ્યું.

“સુંદર કાપડીઆ અહીં જ રહે છે ને ?”

“પરપા... કોઈ બોલાવે...” રાગ કાઢીને પેલાએ ખીજ દિશામાં દોટ મૂકી. એ રાગડાથી બેચાચેલો સુંદર ખારણે આવી પહોંચ્યો.

“ઓ હો... તમે ? આવો... આવો...” સુંદરના અવાજમાં ધારદાર આશ્ચર્ય હતું, બોંકાય એવું. એ જરા પાછો પડ્યો. કશું ઉધાર લેવા જઈ ચડ્યો હોય એવો સંકાય થઈ આવ્યો. પણ સુંદર— સુંદર તો જાણે હવામાં ઓગળા જવા મરણિયો થયો હોય તેમ વારંવાર કોકકું વળી જતો હતો. કારણ વગર જ “માફ કરજો... જરા બિંધ આવી ગઈ હતી...” એમ બોલ્યા કરતો હતો, અને એના અવાજ તો મૂળ અવાજના પડછાયોનો ચે પડછાયો !

“તમારે જરા કહેવું હતું ને ! હું લેવા આવત, આ તો રવિવાર હતો તે આંખ મળી ગઈ, બાકી...”

“આરે એમાં થઈ શું ગયું ? મને એમ કે વખત છે તો જરા આંટો મારી આવું... તમે પણ ઘણા વખતથી આગ્રહ કરતા હતા એટલે...” એણે અર્વાજને અને એટલો સ્થિર, સ્વાભાવિક રાખવા પ્રયાસ કર્યો.

“જરા આવું... જસ્ટ અ મિનિટ...” સુંદર બોલો થયો. હવે જરા રાહત લાગી. આમતેમ જોવાનો અવકાશ મળ્યો. ભીંત પર નાનું કપ્પાટ હતું. થોડી ચોપડી એકમેક પર લેણી પડી હતી. એક નાની પાટ દીવાલ પાસે હતી અને દીવાલ પર ત્રણ તેલનાં ધાખાં, એકદમ ગોળ.

“બોલો, શા સમાચાર છે ?” સુંદર આવી ગયો.

“આસ કંઈ નહિ, વોહી રફતાર...”

“ફરવા-ખરવા જવ ખરા રવિવારે ?”

“ના રે, આ શહેરમાં ફરવા જવું રહ્યું છે શું હવે ?”

“એ જાણે ખરું...” સુંદર ભોંઠપના ભારવાળું હસ્યો. અમૃતા ઘરમાં નહિ હોય ? એણે પૂછી જ કાઢ્યું; “અમૃતાબેન તથી ?”

“છે ને, આ બતાવે છે...”

“શું કરવા તકલીફ નહીં...”

“અમારે પીવાની જ છે ને!”

અમૃતાના આવવાના અણસાર સાથે એ ટક્કર થઈ ગયો. જમદરસ્ત ઉત્સુકતાની ધ્રુજરી પ્રસરતી જતી હતી.

અને પછી અમૃતા— સુસ્ત ચહેરા, યાકેલી પીળચટ્ટી આંખો, સાવ સળખડા જેવું શરીર, નિઃપ્રાણ, લાલિત્યવિહોણું હલનચલન— આ સુંદરની અમૃતા !

પછી તો એની આંદર બધું સાવ ઠરી જ ગયું. જે કંઈ વાતો થઈ તે પછી હમ વચરની.

“આ તો જરા નીકળ્યો એટલે આવી યડ્યો, બહિં હવે, જેસ્ટ આવવાના છે સાંને...”

સુંદર અંપલ પહેર્યા એટલે એ ઉતાવળથી બોલ્યો, “તમે શું કરવા તકલીફ લો છો ? રસ્તો બહુતો છે...”

“ના, ના, આ તો તમને પાછળ કમ્પાઉન્ડમાં પેલું ઝાડ બતાવું...” શું સમજતો હતો આ માણસ ! બતાવવા જેવું બધું બતાવી જ દીધું છે, મૂરખ માને છે આપણને ! એવા બોટ તો નથી જ કે આ બધું જોયા પછી એની પાછળ પાછળ ઝાડ જોવા જઈએ !

“ના, ના, ફરી કોઈક વાર, આજે તો નહિ જ. પ્લીઝ... મોકું થાય છે.”

“આ તો તમે તે દિવસે કહેલું એટલે ખાસ કહું છું... તમે જોશો તો ખુશ થઈ જશો.”

“ફરી નિરાંતે કો'ક વાર, આજે જલદી જવું છે...” એ હવે સુંદર પાસેથી લાગી છૂટવાની ઉતાવળમાં હતો. સુંદરને બીજું કંઈ બોલવાની તક મળે એ પહેલાં તો એ રસ્તા પર આવી ગયો.

એના ગયા પછી સુંદર હળવેથી પેલા ઝાડ પાસે ગયો. આંખોમાં જાંબલી-ગુલાબી રંગની પહેલાં તો હાલક વાગી, પછી વૃક્ષની શોભા પ્રગટ થઈ. ડાળ-પાન દેખાય નહિ, માત્ર ફૂલો જ ફૂલો... નીચે ફૂલોનો જ ઘટ્ટ, રશમી ગાલીચો અને હવામાં ઓગળી ગયેલી એની આછી-સુગંધ...

સુંદર પ્રસન્ન થઈ ગયો અને ત્યાં જ બેસી પડ્યો. એને સમજાયું નહિ કે આવા અદિતીય, અતિશય રૂપાળા વૃક્ષની વાત એણે આટલા લોકોને કરી હતી કોઈ એ જોવા માટે કેમ આવતું નહોતું !

રજની મહેતા

અમર

અચાનક વાસણ પડવાનો અને કાચનો ગ્લાસ ફૂટી જવાનો અવાજ રસોડામાંથી આવ્યો. રસિકલાલ તંદ્રામાં હતા એટલે પહેલાં તો તેમને લાગ્યું કે એ અવાજ કદાચ સ્વપ્નમાં સંભળાયો છે. થોડી વાર પડ્યા રહેવાનો વિચાર આવ્યો. પાછું એમ પણ થયું કે હશે કોઈ જિલાડી કે ઉંદર. ‘આજસ આવે છે, શરીર ભારે લાગે છે - માંડ માંડ આંખ મળી છે.’ તેમણે આંખો મીચેલી રાખી. ખીન્ન કરી અવાજ કાને ન પડે એટલા માટે પાતળી ચાદર મેં માથે ઓઢી લીધી - અવાજ તો પાતળી ચાદરમાંથી પણ સંભળાવાનો છે એ જાણવા છતાં. હવે ગમે તેટલા અવાજ સંભળાય, જીઠવું જ નથી. થોડી વાર કાન ખરાબર સરવા રાખ્યા, બિધઈ લાકડું ફારે તો એનો અવાજ પણ પોતે સાંભળી શકે છે એવી ઘડાશ મારવાની તેમને હમેશ આદત હતી. પણ અત્યારે તો બિધઈ સુધ્ધાં જ પી ગઈ હશે. ‘અરે, આ શું?’ તેમણે પડખું ફેરવ્યું. ખીન્ન કોઈ અવાજ તો ન આવ્યા પણ એક અવાજ આવ્યો : ‘અરે, જોડો તો ખરા! પેલી પેદી પડેલી જિલાડી દુધ ઢોળી નાખશે...ભાઈશાવ, જિલા થાઓ ને !... આ મારાથી જિલા થવાતું હોત તો કચારની જિલી થઈ ગઈ હોત. તમને જગાડત પણુ નહીં.’ રસિકલાલ એકદમ બેઠા થઈ ગયા. પેલા ખખડાટનું કારણ

સોધવા કે પેધી પડેલી વિલાડીને ભગાડવા તેઓ બેઠા થયા ન હતા, પણ આ આ ભણકારને મળાવવા બેઠા થયા. પચ્યાસ પચ્યાસ વરસ સુધી સાંભળ્યા કરેલો એ અવાજ અચાનક એક દિવસ બંધ થઈ ગયો. ત્યારે તો એ વાત સ્વીકારવા તેમની સંવેદનાનો કોઈ અંશ ક્યાં તૈયાર હતો ? કાન ખરાબ થઈ ગયા હશે, આંખે ઝામર વળી હશે, હાથ ખૂંકા અને ટૂંકા થઈ ગયા હશે, નાક કથું મહણ કરવાની શક્તિ શુભાવી બેઠું હશે. નહીંતર સડસડં વરસની શારદા એકાએક ક્યાં બોવાઈ જાય ? એવી રમત રમવાની કે મસ્કરી કરવાની તેને આદત પણ ક્યાં હતી ? અને મસ્કરી તે આવી થતી હશે ભલા !

પાસેના ટેબલસેમ્પની સ્વીચ દબાવી અને ઝળહળ ઝળહળ પ્રકાશ થઈ ગયો. પણ આ પ્રકાશ આજે થોડો આચારી નથી લાગતો ? આવો ભાસ કેમ થાય છે ? સામે બીંત પર જોયું. શારદાની મોટી તસવીર ત્યાં ટીંગાડેલી હતી. તે જ્યારે ત્રીસ-ચત્તીસની હતી ત્યારે પડાવી હતી. 'જોઈને આ તસવીર ?' પાછલાં બધાં જ વરસ કેવાં એની પાછળ સંતાઈ ગયાં છે ? એ પારખવા માટે. તો પારખી આંખ જોઈએ પારખી. કોણ કહે છે મારી આંખ પારખી નથી ? હવે જોજે ને ! આકીતાં બધાં વર્ષો આમાંથી પ્રગટતાં જશે. એક નવું વર્ષ અને એક નવું રૂપ. પોતાની આવી ગંભીર વાત સાંભળીને શારદા કેવી ખડખડાટ હસી પડી હતી... જસ હસ્યે જ ગઈ, હસ્યે જ ગઈ. 'અરે હસ્યા જ કરીશ કે કશુંક ચોંટીશ પણ ખરી ? કેઈક તો બોલ.' ત્યારે માંડ માંડ બોલી શકી હતી, બોલતાં બોલતાં ય હસતી હતી. 'એ તો... એ... એ તો જ્ઞાન... એ તો જ્ઞાન મનદુ' નથી.' એની વાત સાંભળીને તેઓ પણ હાસ્યથી કેવા મંભાઈ ગયા હતા. તેમણે ફરીથી શારદા સામે જોયું. તે તો હજુ પણ હસ્યા કરતી હતી. પણ પેલો પ્રકાશ ? ટેબલસેમ્પમાંથી આવતો હતો કે શારદાની આંખોમાંથી ? અને એ આંખોમાં તો મહાસાગરો હતા... જો એમાંથી નીકળતા પ્રકાશના શરડાઓમાં પ્રવેશી શકાય તો જ પેલા અનન્ત મહાસાગરમાં જઈ શકાય. તેઓ જિભા થઈ ગયા. શારદાની આંખોમાં પ્રવેશવા ડગ ભરવા લાગ્યા, આ એક ડગ, આ બીજું ડગ, આ ત્રીજું અને સો આ ચોથું. પણ તેઓ આગળ જતા હતા કે પાછળ ? પેલું અંતર કેમ ખૂટતું ન હતું ? તેઓ સ્થિર હતા કે શું ? બધું જ ગતિમાં છે અને તેમની એકલાની જ અગતિ છે ? ના... ના. મારે તો કોઈ પણ હિસાબે આ શરડામાં પ્રવેશવું જ છે. વરસોથી સચવાયેલાં અનેક રહસ્યોનો તાજ પામવો છે. બીજું એક ડગ લાવું અને ત્યાં તેમના પગમાં કશું અચકાવું. શું છે આ ? અરે આ તો કયાસસ્તિસાગરની નકલ... અહીં ક્યાંથી આવી ? પોલોમીને આંખો વાતાંઝો ખૂબ જ ગમી ગઈ હતી, એટલે તો તેમણે વિક્રમને કહેલું-- કે

તમે અમેરિકા જાઓ ત્યારે આ લેતા જાઓ, પીલોમીને સંભળાવતા રહેજો. પણ સામાન બાંધવામાં ઉતાવળ થઈ અને આ રહી ગયું. હવે ટપાલથી મોકલવું પડશે. તેમણે એ પુસ્તક કાળજીથી ઉપાડ્યું અને ખીન્ન પુસ્તકો સાથે મૂક્યું. લેખના પ્રકાશમાં પુસ્તકો ઉપર ધૂળ દેખાઈ. સાફસફી કરવી પડશે. ધૂળના વાટાળિયાઓએ ખૂણખાંચરે ધૂળ ભેગી કરી છે. તેમના પગ પુસ્તકોના કપાટ આગળ અટકી ગયા. કપાટ ઉપર મૂકેલા આયનામાં તેમણે પોતાનું પ્રતિબિંબ જોયું. ચહેરા પર કરચલીઓ પડવાની શરૂઆત થઈ હતી. પણ ખભા તો એવા ને એવા ટકાર જ હતા. આંખો એવી જ પાણીદાર હતી. નાનામાં નાનો અવાજ પારખી શકે એવા કાન હતા. તો પછી કાંગરા ક્યારે ખરશે? ખરતાં કેમ નથી? અને શારદા જ કાંગરા ખેરવતી શું કામ ચાલી ગઈ? 'જોજો ને! હું તો તમારા પહેલાં ચાલી જઈશ.' 'શારદા, એ તો અંચઈ કહેવાય. રમતમાં અંચઈ ન ચાલે.' પણ એ તો ચાલી ગઈ; કાકલૂદી, આજીજી, વિનવણી કશાની તક જ ન આપી. ચૂપચાપ સરકી ગઈ, હવાની એક લહેરખી સાથે વહી ગઈ; પૂરેપૂરી વહી ગઈ. પણ...અરે એમ કંઈ વહી જાય? આ હજુ તો હમણું અહીં હતી, વાતો કરતી હતી, મેથીનો વધાર કરીને સાડીના છેડાથી હાથ લૂછતાં લૂછતાં પૂછતી હતી—'આ પીએ ને! અને હા, મારા ચશ્માં બદલાવવા પડશે. જરા ઝાંખું દેખાય છે. વિક્રમના કાગળો તો ફટાફટ વંચાય છે પણ રેખા તો ભાઈશાબ...બહુ ઝીણું લખે છે...વાંચતાં વાંચતાં તો દમ નીકળી જાય છે મારો...' 'પણ તું કહેતી કેમ નથી? હવેથી હું તને વાંચી આપીશ.' 'બસ, જ્યારે ને ત્યારે આ જ વાત. લાવ હું કરી આપું; અરે તને તકલીફ પડશે. મારે મરવાની ધડી આવશે ત્યારે થ તમે તો કહી નાખવાના—લાવ, તને નહિ ફાવે.' શારદા ખિલખિલાટ હસતી હતી, એ હાસ્યના લણકારા સંભળાવા માંડ્યા. 'લો, લેતા જાવ—આ હું તો ચાલી—આ હું તો ચાલી લો, ડિંગો.'

રસિકલાલે આસપાસ જોયું. ઓરડાનું પરિમાણ એકાએક બદલાઈ ગયેલું લાગ્યું. ફેટલો મોઝે એ ઓરડો બની ગયો હતો. ચાલ્યા જ કરો. ચાલ્યા જ કરો. એક છેડાથી ખીન્ને છેડો આવે જ નહીં જાય. 'હા કહી દઉં છું. આ ઘર નાનું પડે છે. ઉપર બંધાવી લઈએ. જ્યાં ને ત્યાં અથડાઈ પડાય છે.' તેમણે ફરી નજર કરી, નરી મોકળાશ જ મોકળાશ હતી. એ લીંસતી હતી, કમડતી હતી, ગૂંગળાવતી હતી. ક્યાંક ખીન્ને આશ્રય લેવાનો હવે? પણ ક્યાં? કૈશિકેશનિયા? 'બાપુજી, ચાલોને અમારી સાથે. અહીં તમને ફેટલી બધી

તકલીફ પડે છે? શારદા હતી ત્યારે તો જરાબર પણ હવે એ નથી. આ હવેલી નેટલું મોઢું ધર તમારાથી સમવાશે કેવી રીતે? અને તમે માંદાસાજ હશે તો ધ્યાન કેણુ રાખશે? અમે ઓછું આ ધર વેચી નાખવાનું કહીએ છીએ? તમને અમારે ત્યાં જરાય તકલીફ નહીં પડે.' કહી કહીને વિક્રમ અને રેખાની છલાના તો ક્યા ઘઈ ગયા હતા. પણ ત્યારે ત્યારે 'મને ત્યાં ન ફાવે' એમ કહીને ચૂપ ઘઈ જતા હતા. તેમના મિત્રાએ પણ તેમને ખૂબ સમજાવ્યા હતા, 'અણા, તારે ક્યાં પાધર ઘયા પરદેશ ગાવાનો વારો આવ્યો છે, તારા પગમાં તો આજે ય હડીઓ કાઢવાનું ભેર છે.' પણ તેઓ કાઈ કરતાં કાઈની વાત કાને ધરવા જ તૈયાર ન હતા. આમ જોવા જાઓ તો ત્યાં ફાવવા ન ફાવવા જેવું બીજું હવું પણ શું? હરવાફરવામાં તો તેમને કેટલો બધો રસ હતો! હજુ પણ દિવસના પાંચસાત માર્છલ ચાલી નાખવું તો એમને મન રમતવાત હતી. પણ ક્યાંય નહીં જવાનું કારણ કહેવાની હિંમત જ તેમનામાં ક્યાં હતી? નિકટના ગાઠિયા બિનયને જો ન કહી શકાય તો વિક્રમને કહેવાનો પ્રયત્ન જ ક્યાં આવ્યો?

રસિકલાલ બેસી પડ્યા - ખુરશી હતી, પલંગ હતો તો પણ તેઓ જમીન પર બેસી પડ્યા. હા, બરાબર અહીં જ શારદા પણ બેસતી હતી, શાક સુધારતી હતી, ટેળટપ્પાં મારતી હતી, સગાંવહાલાં મિત્રોના સમાચાર એક પછી એક સંભળાવતી હતી, ક્યારેક ખીજવતી હતી- 'કેમ, આજે કામધંધા નથી? કલાકથી અહીં ચોંટી રહ્યા છો. તમે તો નવરા છો. વિક્રમને નિશાળથી આવવાનો સમય ઘઈ ગયો. દૂધ ગરમ કરવું છે, સેવો તળવી છે; અને બોલો સુખડી ખાવી છે કે તલકોપરાની ચીની?'

તેઓ બોલી બિઠ્યા- 'અરે, સુખડી જ કર ને! ઘણા વખતથી ઘીમાં લોટ સેકાયાની વાસ લીધી નથી...અને તારી બાજુમાં સોપારી છે, લાવ જરા.' તેમણે ત્યાં રહીને જ હાથ લંબાવ્યો. લાલલીલી જંગડીઓથી રણકતો હાથ આ હમણાં જ આવ્યો, આ આવ્યો, હાથ જ શા માટે? આખી કાયા હમણાં દગલો ઘઈને તેમના બોળામાં ઢળી પડશે. ચહેરો ખડખડ હતી બિઠશે... 'અરે, મને મોઢું ચાય છે?' 'દૂધ ગરમ થશે હવે...સેવો તો હું બળરમાંથી લઈ આવીશ. પેલો ફકીરો જીભા જીભા એકબે ઘાણુ કાઢી આપશે...શું? હા, હા, હવે, મને ખબર છે, બંહારવું નહીં ખાવું ભેઈએ. વિક્રમને તો હું બળરવું ખાવા નથી દેતી. પણ કહીમહી - વરસના વચલા દિવસે ચાલે.' પણ આ શું? હાથ હવામાં જ અધર રહી ગયા...જંગડીઓથી રણકતો હાથ ક્યાંક અદરથ ઘઈ ગયો. સામે

તો નર્યો અવકાશ જ હતો, તેઓ ત્યાં તાકી રહ્યા. એમાંથી જ શારદાની કોઈ ભાત જોઈ થશે? તાકી તાકીને તેઓ મથવા લાગ્યા. એકાએક ઝરણું ખળ-ખળ વહેવા માંડ્યું... 'શું' તાકી રહ્યા છે? આ ધોળા વાળ. બેચાર પડી ગયેલા દાંતવાળું મોં? 'અરે શારદા, મને તો આમાંનું કશું જ દેખાતું નથી. આ ધોળા વાળવાળી પાછળ પણ વીસ વરસની શારદા જ દેખાય છે.' 'એમ? તો તમને આ ધોળાવાળવાળી નથી ગમતી? હે? પકડી રાખવી'તીને તમારી સગલીને?' 'ઓહ...એ આમાં જ તો સમાઈ ગઈ છે...'

રસિકલાલે આંખો મીંચી દીધી. બધી માયા અદૃશ્ય થઈ ગઈ. ચારે બાજુ અંધકાર છવાઈ ગયો. એમાં ઝાંગળી જવાનો પ્રયત્ન કર્યો. ત્યાં વળી અંધકાર-માંથી રાતો પ્રકાશ પ્રગટ્યો. ધીમે ધીમે એ રાતો રંગ લીલા રંગમાં ફેરવાઈ ગયો. ધ્યાનથી જોયું તો એ લીલા રંગ ન હતો, લીલા પાંદડાંનો ગુચ્છ હતો. એમાં ભારોભાર ખીલેલો એક મોગરો દેખાયો. એના ફલેફલ સ્પષ્ટ જોઈ શકાતા હતા. સુગંધની લહેરખીઓ એમાંથી આવવા લાગી. એ લહેરખીઓ જાણે એક પ્રવાહમાં ફેરવાઈ ગઈ; એમના પગ પખાળાતા હોય એમ લાગ્યું. તેઓ એ પ્રવાહમાં વહેવા લાગ્યા. સ્થિર જોવા નહીં રહેવાય. એમાં તરવા માટે હોડી જોઈએ. અને લો આ હોડી પણ આવી ગઈ. તેઓ એમાં બેસી ગયા. પણ હલેસાં ક્યાં? અને આ હોડી તો સરવા લાગી. હોડીને કાણુ ગતિ અપે? છે? પેલો મોગરોક્તો... એમની આંખો મોગરાની પાંખડીઓ ઉપર ઠરી. પણ આ મોગરો છે કે હીરો? એનો ઝગમગાટ આંખોમાં ઝાંખપ જન્માવે છે. હીરામાંથી પણ સુગંધ? મોગરાની સુગંધમાંથી જ કંડાર્યો છે કે શું? ના, ના...આ હીરો નથી. મોગરાય નથી, તો પછી? અરે આ તો ચમકદમક કરતો એક તારો છે તારો. પણ આજુબાજુ કશું જ નહીં? આ એક જ તારો? શું શું હશે તારામાં? હજારો વર્ષોનાં વાદળોની ચક્રમક એમાં હશે? મધદરિયે ભરખ્યોરે ચમકતા પ્રતિબિંબ હશે? કાળી ભૂતિ પર સહસ્ર દીવાઓની આરતીનું થરકતું તેજ હશે? અરે...અરે...જુઓ જુઓ...આ ક્યાં તારો હતો? આ ક્યાં હીરો હતો અને મોગરો પણ ક્યાં હતો? આ તો શારદાનો ચહેરો હતો. મોગરો, તારો - બધું જ એમાં.

રસિકલાલે આંખો ઉઘાડમીંચ કરી જોઈ. શારદાનો ચહેરો ત્યાં જ હતો. ચહેરાના કણ્ઠેકણમાં નાના નાના મોગરા હતા, નાના નાના હીરા હતા. નાનાં નાના તારા હતા. તેમનો ચહેરો આનંદથી ઝળહળવા લાગ્યો. પેલી મોઢળાશ ઝાંગળી ગઈ. નરી સભરતા - નરી સમૃદ્ધિ. તેમના પગને છાલેકા વાગી.

તેઓ જિભા ઘર્ષ ગયા, આગળ વધ્યા. ચારદા નિત્યુ" હાસ્ય રેલાવતી હતી. હાંસ્યના મોઝરા, મંદાર, મધુમાલતી વહેતા હતા...તેઓ જિભા ઘર્ષ ગયા, આગળ વધ્યા. પણ આ શું? મંદાર, મોઝરા, મધુમાલતી પણ આગળ ને આગળ સરકતા હતા. 'આ હું તો ચાલી...આવજો તમારી મેળે નિરાંતે.' 'ના...ના. ભસ્મ રહે. હું પણ આ આવ્યો.' 'તો આવો રસોડામાં. મને અહીં જિભા રહીને વાતો કરવાનો સમય નથી.' તેમના કાને સાડીના ફરફરતા પાલવનો અવાજ આવ્યો. શારદા રસોડામાં જઈ રહી હતી. તેઓ પણ એની પાછળ પાછળ રસોડામાં ગયા. પેલી સુગંધ હતી, પાલવનો ફફડાટ હતો. 'આ હું તો ચાલી' ના પડવા હતા; પણ શારદા ન હતી. તેમણે ચારે બાજુ જોયું - કોઈ કરતાં કોઈ ન હતું. ઘડીલર તેઓ સુંઝાયા. વળી પાછી અંચઈ? ના-ના છેક આતુ" શારદા ન કરે. ચાલો ત્યારે સૂઈ પર બેસું. હમણાં બાયરમમાંથી બહાર નીકળશે. પાણી નીતરતી કાયા હશે. બીના વાળની સુગંધ હશે. એનું બાવડું પકડીને જિભો રહી જઈશ. પછી કયાં જાગી જશે? ખાસ્સી વાર ઘઈ. કાન માંડીને સંભળવાનો પ્રયત્ન કર્યો. બાયરમમાંથી પાણીનો અવાજ આવે છે? શારદાનું શું જન સંભળાય છે? ના, કશો અવાજ નથી, નરી સ્તબ્ધતા છે. રસોડામાં તો તેઓ એકલા છે, સાવ એકલા. તેમના બળામાં કાંચકી બાઝી ગઈ. અથ. કરતાંક ને જિભા ધમા. ધરના એક એક ઓરડામાં ધૂમી વળ્યા. ખૂણાખાંચરા ફંદેસી લીધા. ના, શારદા કયાંય ન હતી, કયાંય ન હતી. ધૂમી ધૂમીને તેઓ પાછા રસોડામાં આવ્યા. કોઈ જ નથી, આખા મકાનમાં તેઓ એકલા છે. કચડી નાખતા એકાંત-માંથી બચવા તેઓ પ્લેટફોર્મ પાસે આવ્યા. લાઈટર શોધ્યું. બે દિવસથી કામ-વાળા આવી ન હતી. એટલે રસોઈપાણી કરવામાંથી તેમણે જન મુક્તિ મેળવી હતી. વિસ્કિટ, બ્રેડબટર, દૂધ, ફળાં, ચીકુ વગેરેથી જ ચલાવી લીધું હતું. પણ અત્યારે બૂખ લાગી હતી. ચાલ ચા બનાવું એમ વિચારી નાની તપેલી શોધી. દૂધપાણી એકઠાં કર્યાં. લીલી ચા કઢી, કાતરથી આપસરના ટુકડા કરીને નાખ્યા. 'જુઓ, ચા કઢી એકલી પીવી નહીં. લીલી ચા, કુદીનો, આદુ કે મસાલો નાખીને જ પીવી. કશું જ ન હોય તો છેવટે એકાદ એકચો અને મરીના એક-બે દાણા લસોટીને નાખવા. દોઢ કપ પાણી, પોણા કપ દૂધ, ત્રણ ચમચો ખાંડ, દોઢ ચમચો ચા - ચાઢ રહેશે ને? બે માણસ નિરાંતે ચા પી શકે. આ પહેલો ડબ્બો ચાનો અને બીજો ડબ્બો ખાંડનો. અવળસવળ કરી નાખતા નહીં. તેમને યદુ" - જો કોઈ આડોશીપાડોશીને ખબર પડશે કે રાતના અઢી વાગે રસિકલાલને ચા પીવાનો ભસોજો ચલા કરે છે તો વળી ચારેક દિવસ એની ચર્ચા સંજ-સવાર ચાલ્યા કરશે.

પાણી ઉકળવાનો અવાજ આવ્યો એટલે તેઓ ચોકચા. તરત દૂધ નાખીને ખરાબર ઉકાળી. હવે વાસ આવી. ગળણી ક્યાં હશે? ‘અરે ગળણી ક્યાં છે?’ પડ્યા પડ્યા. બાથરૂમમાંથી અવાજ આવ્યો ‘કે શું?’ ‘ફેટલો વાર કહ્યું’ કે ચોકડીની પાળા ઉપર જ ગળણી મૂકેલી હશે. જરા આસપાસ જુઓ, પછી ખરાડો પાડો.’ તેમની નજર ચોકડીની પાળા ઉપર પડી; ગળણી ત્યાં જ હતી. લીધી. ગરમ ગરમ વરાળમાંથી માલક વાસ આવતી હતી. જરાક મલકાટ ચહેરા પર છવાઈ ગયો. સ્ટેન્ડ ઉપરથી બે કપ-રકાખી ઉતાર્યા, રમાલથી લૂછ્યા અને આ ગાળી. તેઓ ત્યાં જ ગોઠવાઈ ગયા. ‘આ આ ગાળી.’ ‘એ આવી, સાડીની પાટલી વાળું છું.’

રસિકલાલ ચાના બે કપ સામે જોતા બેસી રહ્યા. ફેટલો બધો સમય થઈ ગયો. એક પાટલી વાળતાં આટલી બધી વાર? તેઓ ઊભા થયા. બાથરૂમ આગળ આવ્યા. ત્યાં નર્યો સૂનકાર હતો. તો પછી આ પાટલીની સળનો અવાજ ક્યાંથી આવતો હતો? જૂના અવાજે જાતે જ ઉકેલી રહ્યા હતા? નાની નાની તિરાડોમાં ભરાઈ બેઠા હતા? ના, ત્યાં ક્યાંથી ભરાય? રસિકલાલ લથડાતા પગે પાછા વળ્યા. આ સામે જોઈ રહ્યા, આંખે ઝાંચ વળી. અકૃતિઓ ઝાંખીપાંખી થવા માંડી. પણ પછી મન મજબૂત કરીને ચાનો કપ લીધો, ખીન્ન કપને તાકતા તાકતા જ આ પી લીધી. બંને કપ ચોકડીમાં મૂકીને ઊભા થઈ ગયા. રસોડામાં ફેટલો વખત બેસી શકાય? અને શા માટે? વીંછળાતાં માટલાં, સીંકમાંથી વહેતાં પાણી, કપડાં બોળવા મુકાતાં પાણી, વધારનો છમકાર, ગરમ ગરમ ફૂલકામાંથી નીકળતી વરાળ, લીલા નાળિયેરમાંથી ખનતી કચોરી, મેથીના ગોટા, જીનાના પતીકાં, કાંગરી પાડેલા ઘૂઘરા ખનાવવા સેકાતા રવાની સુવાસ...ક્યાં છે આ બધું? એક જવનિકા પડી અને બધું અદશ્ય. પચાસ વરસ સુધી જોયેલી, સાંભળેલી, માણેલી સૃષ્ટિ એકદમ અદશ્ય... આટલી સહેલાઈથી અદશ્ય થાય? કોણ કહે છે? શું અદશ્ય થયું છે? આ કોણ છે તો? રસોડા અને દીવાન-ખાનાને જોડતા પેસેજમાં શારદા તો છે. વિક્રમને બોળામાં લઈને બેઠી છે. ‘ના, મારે ઉપરનું દૂધ નથી આપવું. મારી તખિયતને શું થવાનું છે?’ ક્યાં ગઈ શારદા? શારદા?’ ‘આ રહી, તિજેરી ગોઠવું છું.’ તેઓ સૂવાના ઓરડામાં આવ્યા. ‘વિક્રમની બેગ પણ તૈયાર કરવી છે. સુરતથી રેખાનો કાગળ આવ્યો છે. વિક્રમને દિવાળી કરવા બોલાવે છે. અને હું તો તમને કહેવાનું જ ભૂલી ગઈ ... એ બંને તો અમેરિકા જવાની હાંક લઈને બેઠા છે... પછી આ ઘરમાં આપણે બે એકલા.’

રસિકલાલ ચોકિયા. 'આ ઘરમાં આપણે બે એકલા.' આંખો પટપટાવી. પધારી સામે જોયું. આપણાના વખતનો અસ્સલ મલગારી સાગમાંથી બનાવેલો પલંગ. 'અરે બાપ રે ! આટલો મોટો પલંગ !' 'હા, તારી સજેકડી નેવી કાયા તો ક્યાં બોવાઈ જશે એ જ ખચર નહીં પડે.' તેઓ પલંગની ધાર પર બેઠા. 'કેટલો મોટો પલંગ એ હતો...આદર થોડી મેલી અને ચોળાયેલી હતી. હાથ વડે ધૂળ આપટી. આદરના હેડા સરખા ક્યાં અને નીચે આદર ઢાખી. ઓશીકાં વ્યવસ્થિત ગોઠવ્યાં. તેમણે આપના સામે જોયું. તેમાં શારદા અને વિક્રમનાં પ્રતિબિમ્બ દેખાતાં હતાં. શારદા વિક્રમનું માથું ઓળતાં ઓળતાં ગાતી હતી, તેમણે કાન સરવા ક્યાં; દૂર દૂરથી શું માત્ર બળકારા સંભળાતા હતાં ના, ના. આ ક્યાં બળકાર છે ? એક એક શબ્દને, અક્ષરને છૂટેછૂટા કરીને તો સાંભળી શકાય છે.

સરિતા કેરે કાંકડે વૃંદાવનની માંદા,

એક મના ઘઈ ઈશને સાધુ સનાતન ધ્યાય.

આ પંક્તિઓમાં વળા ખીજી પંક્તિઓ ભળવા માંડી.

ભીંતે ઝૂલે છે તલવાર વીરાજી કેરી ભીંતે ઝૂમે છે...

તેમણે આસપાસ નજર દોડાવી. 'શારદા... શારદા...' 'આ હું' તો ચાલી... આ હું' તો ચાલી.'

રસિકલાલની આંખો ચકરાવા લાગી, હૃદય જોરજોરથી ધડકવા લાગ્યું. તરત જિભા ધઈ ગયા. ઓરડામાં આમતેમ આંધા મારવા લાગ્યા. પછને તેઓ ક્યાંકે દૂર દૂર પહોંચાડી દેવા માગતા હતા. પણ ક્યાં ! તેઓ તિજોરી સામે જિભા રહ્યા. તિજોરી ખોલી. શારદાની સાડીઓ એક પછી એક કાઢીને પલંગ પર મૂકી. એના પર હાથ ફેરવવા માંડ્યો. એના રેશમી, કરકરા રૂપરો નવી નવી દુનિયા ખુલ્લી કરતા હતા. એક પછી સાડી ઉઠેલવા માંડી અને દરેક સાડીમાંથી એક એક શારદા પ્રગટ થતી રહી. તેના ધૂંધળા આકારોમાં તે બોવાવા લાગ્યા. 'શારદા, કેટલીક સાડીઓ કાઢી નાખવી જોઈએ એમ નથી લાગતું' ? આ જો તો ખરી. 'કેટલે બધે ઠેકાણેથી એ જરી ઘઈ છે !' 'ના, એક પણ સાડી નહીં કાઢું.' દરેક સાડી એક જુદી વાર્તા કહે છે. 'એમ ! તો ચાલો સંભળાવો ત્યારે એ બધી વાર્તાઓ...' 'અરે, મારી વાત સમજે જરા. ક્યારેક કોઈ સાડી તમે લાકડી લઈ આપી હોય...ક્યારેક કોઈ સાડી મેં જીવ કરીને લીધી હોય, ક્યારેક મને કશાક્યાં વિના જ તમે લઈ આવ્યા હો...એવી વાર્તાઓ - સમજ્યા !'

તેમની આંખો ભારે બનવા માંડી. આંખો કરતાં પણ હૃદયની ભારેખમતા અકળાવતી હતી. કોઈ જાણે તેમને જિંડાં પાણીમાં લઈ જઈ રહ્યું હતું. એ આંખો પાણીનો ભાર તેમને કચડી નાખતો હતો. હમણાં જાણે એકે એક શિરા અને ધમનીના કૂરચેકૂરચા બેલી જશે. તેમણે આંખો ખુલ્લી રાખવાનો પ્રયત્ન કર્યો. પાંપણો પટપટાવી, આંખો ચોળી પણ ફરી આંધારાં આવવાં માંડ્યાં. સાલખીળા રંગ ધીમે ધીમે ભૂરા, જમલી, કાળા રંગમાં ઓગળી જવા માંડ્યાં. એલી વાર પ્રયત્ન કર્યો પણ એ એળે ગયો અને તેઓ ત્યાં જ ઢળી પડ્યા.

છેક સવારે નવ વાગે તેમની આંખ ખૂલી. આજુબાજુ સાડીઓનો ઢગલો પડ્યો હતો. આંખો હજુ હળવી બની ન હતી. રસોડામાં જઈને દાતણ લઈ આવ્યા અને આવતાં આવતાં સાડીઓ ગોઠવી. નાહીધોઈને પરવારી હીંચકા પર બેઠા. કશું કરવાનું નહીં અને માત્ર ઝૂંધ્યા કરવાનું? છાત્રું વાંચવાનો પ્રયત્ન કર્યો, પણ મન ન માન્યું. રડિયો સાંભળ્યા કર્યો, પણ કેટલો સાંભળવાનો. અને આજે તો પાછું રસોડામાં પેસવું પડશે એટલે હીંચકા છોડીને રસોડે ગયા. નાની તપેલીમાં ખીચડી મૂકી અને ખીણ તપેલીમાં ચાનું પાણી ઉકાળવા મૂક્યું. શાકભાજી ખલાસ થઈ ગયાં હતાં એટલે વધારેલી છાશથી ચલાવી લેવાનો વિચાર કર્યો. આ ગાળવા જતા હતા ત્યાં જ ટપાલીએ વિક્રમનો કાગળ આપ્યો. ખીજું તો વળી શું હશે? અમેરિકાનાં વખાણુ હશે. ભારતની નિંદા હશે. ચંત્રવત્ કાગળ ફોડ્યો અને વાંચ્યો. દીકરો તેમને અમેરિકા આવવા કાક-લુહી કરતો હતો. હવે તો ઉપરાછાપરી વર્ષ પણ ખરાબ આવી રહ્યાં છે, પાણીની તંગી પડી રહી છે, અમેરિકામાં તો કશાયની તંગી નથી. જે જોઈએ તે માગો. અલાઉદ્દીનનો જાદુઈ ચિરાગ. પણ ત્યાં જઈને હું શું કરું? આ જીવ ભારતનો છે, એને ત્યાં ન જ ફાવે. મહિનો માસ ફરી આવીશ પણ કાયમ આટલે તો નહીં જ! નથી જવું. ચાના ઘૂંટડા ભરતાં ભરતાં ફરી મનમાં ગાંઠ વાળી, નથી જવું.

આ પીધી પણ સુસ્તી તો બેઠી નહીં. હીંચકા ઉપર મૂકેલા તકિયા ઉપર આથું મૂકીને આડા પડી રહ્યા. ચાના જૂના સ્વાદને મમળાવતા રહ્યા, શારદા ઘરમાં આવી અને ઘરમાંથી વિદાય લઈને ગઈ ત્યાં સુધીમાં તો કેટલી બધી ચાના સ્વાદ બદલાઈ ગયા હતા. તેઓ એક જ જાતની આ પીવાના શોખીન, પણ શારદા દર વખતે નવી નવી આ લઈ આવતી અને તેનો હાથ કેણે જાણે કેવો — ખબર જ ન પડે કે આ બદલાઈ ગઈ છે. મહિનાઓ પછી શારદાએ ખુલાસો કર્યો ત્યારે ખબર પડી હતી. ત્યારે કેવા ચિડાઈ ગયા હતા ! ધડિયાળમાં અગિ-

ચારના દોઢારા પડયા એટલે જિલા થયા. ખીચડી, છાશ, કેરી-કુંચળાનું કસુંબું ખાઈને તેઓ પાછા આડા પડયા. તેમનું માથું ખોળામાં-ના, તંદિયા ઉપર હતું. એક હાથ વડે ફેરી પકડી હતી અને હીંચકો ખાતા હતા. ઉનાળાના તાપમાં અહીંચકો ફેટકું મોટું આશ્વાસન ! વાંચવાનું તો ફેટકું બધું એણું થઈ ગયું હતું. અને વાંચવા બેસો તો ય શું ? ચોપડી હાથમાં પકડી નથી અને ખીજ દુનિયામાં જોવાયા નથી. એ માયાની દુનિયા બાળતી-દગાડતી વીંખતી-ખીંખતી દુનિયા... ફરી પેલી આંખ બારે થવા માંડી, ઉધાડમીંચ થયા કરતી આંખોને મીંચાઈ જવા દીધી.

આંખ ખેલીને ઘડિયાળમાં જોયું તો પાંચ વાગી ગયા હતા. હવે નદી તરફ જવાનો વિચાર આવ્યો. એ કે હવે નદીમાં રહું છે પણ શું ? સાવ સૂકી થઈ ગયેલી નદી. કાગળની હોડી પણ ન ચાલે. પણ ખીજું કરવાનું શું ? એટલે સ્વસ્થ થઈને પગ ઉપાડયા. બહાર પગ મૂક્યો ત્યારે ખબર પડી કે સરજનો તાપ આકરો હતો, તેમાં ય બેચાર દિવસથી તો પવન પડી ગયો હતો એટલે અકળામણ વધારે થતી હતી. જોળખીતા-પારખીતાઓની નજર પાર કરતાં કરતાં આગળ વધ્યા. હવે ધૂળિયો રસ્તો શરૂ થઈ ગયો હતો. બંને બાજુ કંઠારાની ઝાડીઓ હતી, એ ઝાડીઓ વટાવે એટલે ખેતરો શરૂ થાય. રસિકલાસની નજર આ ખેતરો ઉપર પડી. જળમે વરસથી ઉજ્જડ પડી રહેલાં ખેતરો કેવાં બિહા-મણાં લાગતાં હતાં. સાંજ પડવા આવી હતી. હજુ પેલી ધૂળ આછી આછી ગરમ લાગતી હતી.

રસિકલાસ ધીમે ધીમે નદીના ઘાટ ઉપર આવી પહોંચ્યા. આ જગ્યાએ કેવાં ભરપૂર પાણી વહેતાં હતાં. ઊકરાંઓ ધુબાકા લેતાં હોય, પાણી ભરાતાં હોય, નાની નાની હોડીઓ તરતી હોય અને અત્યારે બધું જ ઉજ્જડ. માંડ ઘૂંટી. પહેલે એટલાં પાણી, પટ ખૂબ પહોળો હતો, પણ ત્યાં તો રેતી, કાંકરા ઊડતાં હતાં. આછો પવન હતો અને અચાનક તેમના મોં પર ફરફરતા પાલવની આપટ વાગી, ઊડતા વાળની એકબે લટ સ્પર્શી ગઈ. એના સ્પર્શ તેમની દ્રષ્ટિને ક્ષિતિજ સુધી વિસ્તારી. સામે તો પૂનમનો ચંદ્ર હતો. પણ આજે ક્યાં પૂનમ હતી ? રસિકલાસ મૂંઝાયા પણ સામે પૂનમનો જ ચંદ્ર હતો. સારદાના કપાળ પરનાં ચાંદલા જેવાં રાતો, ટહુકાર સાંભળ્યો-‘જેયો ને !’

રસિકલાસ બાવરા બન્યા-સામે પાણી ખગખગ વહેતાં હતાં. દસબાર પગથિયાં પાણીમાં ડૂબેલાં હતાં. વાતાવરણમાં ઠંડક હતી. પાણીનો રંગ તો ક્યારનો કાળો થઈ ગયો હતો, પણ આ કાળા રંગની સામે સારદાનો ઉજળો

ચહેરો ઝગઝગતો હતો. ઝગમગ ઝગમગ ઝળહળ ઝળહળ ચહેરો પાણીને ખેંચતો હતો ? એમાં ભરતી આવી કે શું ? પાણી તો તેમની પાસે આવી રહ્યાં હતાં. આ ઘૂંટીએ અડી ગયાં. અડતાં અડતાં એ માતાં હતાં કે 'કોઈ ખીજું' માતું હતું ?

પહેલે પગથિયે જઈ પગ મૂક્યો પાતી સમાણાં નીર મારા વહાલાં,
ખીજે પગથિયે જઈ પગ મૂક્યો ઘૂંટણ સમાણાં નીર મારા વહાલાં.

પણ આ શું ? બધે જ પાણી પાણી. ગૂંગળાવતાં લમાવતાં પાણી. ભમરો હતો ભમરો. એમાંથી તેઓ બહાર આવ્યા. સામે જોયું તો ઘૂંટી રૂબે એટલાં જ પાણી હતાં. પેલો ચાંદલો, ટહુકાર, પૂનમનો ચાંદો - ક્યાં ગયું એ બધું ? શારદા નહીં, ચાંદો નહીં, ચાંદલો નહીં, આસપાસ કોઈ નહીં; સાવ સૂનો ઘાટ, ભેંકાર. તેમને પેલાં આછાં પાણીનો સ્પર્શ કરવાનું મન થયું. ઊભા થઈને નીચે ઊતરી આવ્યા. પાણીમાં ઊભા. તળિયું કેટલું સ્પષ્ટ હતું ? પણ વહેતાં પાણીમાં બધી જ જડતા વહી ગઈ; પેલો થાક ઊતરી ગયો. હવે ઘેર જવાનો સમય થયો એમ માનીને તેઓ પાછા વળ્યા. વિક્રમતા પત્રનો ઉત્તર આપી દેવો પડશે. શારદાએ પણ એવો જ ઉત્તર આપ્યો હતો ને ! પોણા ઉપરની બિંદગી તો વહી ગઈ, હવે શું ? પણ આ પાકીનાં એક-બે-પાંચ વરસનું શું ? એ તો નિશ્ચય થઈને બેઠાં હતાં, જરા ય ચસકવાનું નામ લેતા ન હતા. દો, આ ઘર આવી ગયું.

આંગણમાં ચમેલીએ ફૂલ ખેરવ્યાં હતાં. એ તો સાડુ' કે વાડામાં ફૂલો હતો અને તેનાં પાણી ઊડાં ગયાં હોવા છતાં ખૂટી તો ગયાં ન હતાં. એટલે જ બહુ મુશ્કેલી પડતી ન હતી. આ વેલ અને પેલા છોડવા ફૂલાનાં પાણીએ જ ઉછેર્યાં હતાં ને ! એક જમાનામાં આ વેલ કેટલી બધી પાંગરી હતી ? આખી અગાશી ભરીને એનો પથારો હતો - ઘરમાં જતાં પહેલાં અગાશીમાં પહોંચી ગયા. આ હમણાં કેનો પડછાયો ફરફર કરતાંક ને ઊડી ગયો ? ના, કશું ઊડ્યું નથી. આ કોણુ ઊલું છે ? અરે આ તો શારદા ! સાથમાં ફૂલ પરાવતાં પરાવતાં શારદા ચમેલીની વેલ જોઈ રહી છે. કેટલાં બધાં ફૂલ ! પણ આટલાં બધાં ફૂલ આવ્યાં ક્યાંથી ? હજુ બે દિવસ પર તો અગાશીમાં આટો મારી આવ્યા હતા. એટલાં બધાં ફૂલ ન હતાં. કેટલી ય ડાળીઓ પણ ખોખરી થઈ ગઈ હતી, જરાક હાથ અડકાડો એટલે તડાક કરતી તૂટી જાય. અને અત્યારે ? છોલાં પાંદડાં ચમક ચમક થાય છે, એના પરની ધૂળ ઘોવાઈ ગઈ છે, ચાલ રથારે થોડાં ફૂલ તોડી લઉં એવી ઇચ્છા થઈ પણ હિંમત ન આવી. શારદા

તો રૂઠ ચૂંટ્યે જ જતી હતી. હવે હસવદાર ગજરા બનાવશે—જ્યાં જશે ત્યાં નરી સુગંધ, નરી સુગંધ, શારદા પોતે જ સુગંધિની ન હતી? તેમનું નાક જ નહીં, આખી વ્યક્તિતા સતેજ બની બેઠી. તેઓ આગળ વધ્યા, ચૂપચાપ વધ્યા. શારદાને ચોંકાવી મૂકવી હતી ને!

‘હો, આ જરા જુઓ. મોગરાનો ગજરા માયામાં પડાવ્યો છે. મને તો રાતથી જ શરદી થઈ છે. સુગંધ આવે છે કે નહીં?’

‘હા...સુગંધ આવે જ છે. આ તો જટમોગરો છે. પણ તું હસે છે કેમ?’
‘બની ગયા ને! મેં એક શરત મારેલી, મારી બેનપણી સાથે. એણે મને કેહેલું હરખભારમાં તારો વર તારા માથાને ધ્રુવે ખસેડે અને જુઓ—તમે માથું ધ્રુવું ને!’

એ હાસ્યના પડછંદા ચરે બાજુએ હતા. આછાપાતળા પ્રકાશમાં તેઓ ચૂપ-ચાપ સરતા હતા. શારદાને આશિંતી રૂપણીને તેઓ ચોંકાવી મૂકવા માગતા હતા. આ રહી...આ રહી...આ એની ઝૂંટેલી પીક. આ આગળ સરી આવેલાં ચોટલા, આ એના કાનની છુટ્ટી, એના પર કમળની પાંદડીની આછી આછી ભાત, આ એની પીકની આછી રૂંવાંટી; રસિકલાલે હાથ લખાવ્યો. તે ચમેલીની સૂકી ડાળ પર અચકાચો, ડાળ તૂટી ગઈ. શારદાનાં કાન, છુટ, છુટ્ટી, પીક, રૂંવાંટી—કશું જ ન હતું. તેઓ ભોંકા પડ્યા. આંખ હવે બંદુ રમત કરવા માંડી છે, હવે આ આંખું વેકાશે નહીં, આ આંખને વારવી પડશે, ડારવી પડશે. તેઓ સડસડાટ નીચે ઊતરી ગયા અને હીંચકા પર બેસી ગયા. હવે તો આંકસું અંધારું થયું હતું, પણ તેમને અંધારામાં બેસી રહેવાનો કંટાળો આવતો ન હતો. આવી જ રીતે કેટલીય વાર તેઓ હીંચકા ઉપર બૂલ્યા હતા અને ઘીનો દીવો લઈને આવતી શારદાને પચાર થતી તેઓ હીંચકે બેઠા બેઠા જ બેસા કરતા હતા. દીવાની ઘરઘર ધૂંજતી જ્યોતનું અજવાળું ચહેરા પર કેટલું સોહામણું લાગતું હતું. એના બાલિયાળા નાક પર દીવાનો પ્રકાશ તરત જ સોનચંપાના રંગમાં ફેરવાઈ જતો હતો. આખો ઝોરડો સોનચંપાના તેજમાં ઝળી ઊકતો હતો. શારદા પણ દીવો મૂકીને હીંચકા પર બેસી ગઈ હતી; હીંચકા બૂલ્યા કરે છે, અંધરના ઝોરડામાંથી પ્રકાશ રલાયા કરે છે, બંને વચ્ચે અરવ સંવાદ ચાલ્યા કરે છે.

રસિકલાલે આસપાસ નજર કરી, ઘરમાં અંધારું હતું. વિક્રમ અને રેખા તો પોલોમ્મ સાથે મળી કરતાં હશે. શારદાના મરણને પણ ત્રણ વરસ તો થવા આવ્યાં હતાં અને આ ત્રણ વરસમાં તો ત્રણ જન્મારા બોઈ કાઢ્યા.

પૃથ્વીનાં પ્રદક્ષિણા અને પરિભ્રમણ બંધ પડી ગયાં હતાં ! ઋતુચક્રના પરિવર્તને પણ તેમની ભ્રમણાને ચોથી, ખૂબ જ ચોથી. આ ત્રણ વરસ એટલે જાણે હિનાળાનો જ એક લાંબો દિવસ. આળસ, અધોરીની જેમ એ દિવસ ખસવા જ માગતો ન હતો. 'કેટલો ધકેલ્યો... કેટલો હાંક્યો પણ ચસકવાનું' નામ લેતો ન હતો. પણ કેવો સર્વલક્ષી ? ઋતુઓનાં વૈવિધ્ય હોમાઈ ગયાં, વારતહેવારના આનંદ હોમાઈ ગયા, આજીવીણીના હિસસો એમાં હોમાઈ ગયાં. 'કેટલું મોટું એનું પેટ હશે ? તેઓ મૂંઝાયા પણ આ શું ? આ ઠંડી લહેરખી ક્યાંથી આવી ચઢી ? ના, ના. એ ક્યાંથી હોય ? એની આશા છો ક્યારનો છોડી દીધી હતી. જીંડે જીંડે એની ધખના જગતી હતી. ફરી પેલી લહેરખી અડી ગઈ, તેમની પીઠમાંથી એક ધૂળરી પસાર થઈ ગઈ. પેલો અંધકાર ક્યાં સરી ગયો ? આ તો નયેઈ પ્રકાશ હતો, નયેઈ પ્રકાશ. તેમના કાને વિવિધ અવાજો પડવા લાગ્યા. એક પણ પહેલાં તો કશું ન હતું ? એકાએક આ મેળો ક્યાંથી ?

મિત્રો હતા, સ્વજનો હતા. ક્યાંક પત્તાં, ક્યાંક ફરમ, રસોડામાં તળાતી વાતગીઓની સોડમ અને તેના હમકાર, દીવાનખાનામાં લોંબાટ મચાવતા વિક્રમ-રખા-પૌલોમી. અને પોતાની આસપાસ તો ખાસ્સી મહેફિલ. 'શારદાલાલી તો કમાલ છે...' 'શારદા તો જળરી', 'શારદાકાકીને તો કોઈ ન પહોંચે.' 'હંઅ...' એમના ગળામાંથી અવાજ નીકળ્યો, કશુંક ઘોલવા જતા હતા અને એ શબ્દો ગળી ગયા. જીંડે ને જીંડે એ શબ્દો વાગેળતા રહ્યા—'હા - એ છે તો બધું છે. જે દિવસે એ નહીં તે દિવસે કશું નહીં.'

શબ્દો ધ્રુમરાતા રહ્યા, અવાજો આવતા રહ્યા, સુવાસ અને સોડમ વિખરાતાં રહ્યાં. આંખ માંડી, ધારી ધારીને જોયું. શારદા અંદર હતી - કપડાંની ગડીઓ વાળતી હશે, નાનાં છોકરાંઓને આ કે તે આપીને રીઝવતી હશે. આખું ઘર ધબક ધબક કરતું હતું. ગંઠાઈ ગયેલો સમય પ્રવાહી બનીને સરી રહ્યો હતો. ખળખળ કલકલ અવાજ પણ સંભળાતો હતો. આસપાસ જે હતું તે બધું એમાં કલવાતું કલવાતું આગળ સરતું હતું. પણ પાછો અંધકાર છવાઈ ગયો. ખળખળ કલકલ અવાજ પણ શમી ગયો. વળી સ્તબ્ધતા. માત્ર હોંચકાની જ ગતિ અને એનો અવાજ. પણ પેલી ઠંડી લહેરખી પાછી આવી. આ પાછી શારદાની તો કોઈ રમત નથી ને ? તેમણે હોંચકો થંભાવી દીધો. હા, આ તો એ જ લહેરખી છે, એની પાછળ પાછળ તો 'કેટકેટલું' હશે. પેલાં કૂંડાં-છોડની હવે જરૂર પડશે. તેમણે રોમરોમ ખીલવા માંડ્યું. શરીરમાં મીઠી ધૂળરી પ્રસરી ગઈ; કાન માંડ્યા, ધીમા ધીમા અવાજો શરૂ થયા - ધૂળની ડમરીઓમાં ઘણું

બધું ઊડતું હશે - હા, આ તો લીમડાનો અવાજ આપેઆપો. ધૂણે ત્યારે જ આવો અવાજ થાય. ખીજ અવાજ પારખવા એસે ત્યાં તો એક મોટી ગજના યઈ. હીંચકા પરથી પડતા પડતા તેઓ રહી ગયા. આંખોને આંજી દેતો તીવ્ર પ્રકાશ થયો. ધરતું નવું પરિમાણ જોવા મળ્યું, ફરી ઝડપડાટ થયો. ભારીઓ પછડાવા માંડી. તેઓ તરત ઊભા થઈ ગયા અને ભારીઓ વાસી આવ્યા. પવન સાંચ સાંચ કરીને ખૂણેખૂણે ધૂમી વળતો હતો. ડમરું, ડાહ્યા, નગારા વાયવા માંડ્યા. પ્રકાશ અને અંધકારની સંતાડકડી ચાર થઈ ગઈ. હીંચકા પર બેઠા બેઠા આખું આંગણું અને આંગણુંની પારતું સધણું દેખાતું હતું. ઉનાળાના આળસુ અને ખાઉધરા દિવસને પવનની એક થાપટ વાગી અને ક્યાંતો ક્યાં ફૂંજોળાઈ ગયો. અને હાથ, આ આકાશ વરસવા માંડ્યું, ગાંડુંતરે બનીને વરસતું હતું - પોતાની પાસે જ છે તેમાંથી જરા નેટ-હુંચ પોતાની પાસે રાખી મૂકવું ન હતું. તેમના મેં પર પાણીનાં ફેરાં પવનને કારણે અથડાતા હતા - દરેક ફૂટ દૂર હતા તો પણ ભીંજાઈ રહ્યા હતા. ટેટલી બધી ઠંડક, હવે તો કાયા ધૂજવા માંડી, પણ એની પરવા ક્યાં વિના ઊભા રહ્યા.

પછી તો વરસાદ વરસતો રહ્યો, ચાર દિવસ સુધી વરસતો રહ્યો. ધરતી ધરાઈ ગઈ, અનેક વાર ધરાઈ ગઈ. નદીનાળાં-ખંધ-સરાવરા ઇલકાઈ ઇલકાઈને વહેવા માંડ્યા. બહાર નીકળવાનું મન થતું હતું પણ ક્યાંય જઈ ન શકાયું. શરીર પર થોડો તપારો પણ રહ્યો. ગરમ ગરમ આ પીને હૂંફ મેળવતા રહ્યા, મરીના હાથા લસોટાતા રહ્યા, વચ્ચે વચ્ચે આદુ, દુલસી, ફીનાના ઉકાળા પણ પીવાતા રહ્યા, સાંજે સાંજે બેવણ ચમચી લોટ લીમાં સેંટેલી ગંઠોડાવાળી રાત પીવાતી રહી અને જરા જરા અવરજવર પણ થતી રહી.

આમ છતાં વરસાદે અને તાવે તેમના ધરને કોઈ અળવ્યા ટાપુમાં ફેરવી નાખ્યું છે એવો વહેમ તેમને રહ્યા ક્યો. કદાચ આ તપારો તેમને જીવનની અન્તિમ અવસ્થાએ પહોંચાડી દેશે. સાડું. બહુ જીવે જોયું. આટલું બસ, આ દિવસોમાં પેલી માયાવી જાયા સતત આસપાસ ફરતી રહી. ક્યારેક રસોડામાં કપ-રકાખી ખખડવાના, ચા-ખાંડના ડબ્બા ઉધાડવાસ થવાના અવાજ આવ્યા કરતા. રસિકલાલ રાહ જોઈને પડી રહેતા - હવે આ ઉકળવા માંડી હશે, એની વાસ લેવા શારદા જરા ખૂંધી હશે, જરા વારે આ ગાળી કરીને એ લઈ આવશે. ટ્રેમાં ચાના કપ હશે, સાથે બિસ્કિટ હશે કે દહીં-જેનાંમેથી વાળી લાખરી હશે. આ આવતી જ હશે, આ આવી લાગે છે. તેઓ પડખું ફરીને સૂઈ જતા. હોઠ

પર શબ્દો રમાડવા માંડતા. ‘પાંચ મિનિટ, બસ પાંચ જ. મોડી રાતે સૂતો છું.’ એક વખત આવી જ રીતે સૂઈ રહ્યા. પાંચ મિનિટ, દસ મિનિટ, પચીસ મિનિટ. તેઓ અકળાઈ ગયા, ગુસ્સે થયા. ‘કોઈ આવ્યું નહીં.’ મોંમાથે ઓઢીને સૂઈ ગયા. ‘આ તે કંઈ રીત છે? માર શરત-પગથિયાં રમતી હોઈશ કે કૂકા ઉછાળતી હોઈશ ત્યારથી જ તને અંચઈની આદત હશે. પણ શારદા, હેલ્લી અંચઈ તો ભારે પડી ગઈ. લાઈશાબ, ખૂબ ભારે પડી ગઈ.’

તાવ ઊતરી ગયા પછી પણ એકાદ દિવસ તેઓ પથારીમાં પડી રહ્યા. અશક્તિ ખાસતી આવી ગઈ હતી. પડોશના ધરની છોકરી આવીને ખબરઅંતર પૂછી જતી હતી, ખીચડી, કઢીભાત જેવું ઢાંકી પણ જતી હતી. પણ છેવટે કંટાળીને ઊભા થઈ ગયા. શરીર અને મન હળવાં કરવા ગરમ પાણીએ ખૂબ નાહ્યા. બહુ વખતે નિરાંતે ચા બનાવી. પીતાં પીતાં આંગણમાં ઊભા રહ્યા. સામે જેવું તો ‘કેટલું’ બધું ‘ઊગી નીકળ્યું’ હતું. ફરી આ લીલાં ચળકતાં પાંદડાંઓમાં શારદાને ચમકચમક થતી જોઈ. આ પીને કબૂતરને ચણુ નાખવા હાથમાં જુવારના દાણા લીધા. સૂચંપ્રકાશમાં એ પણ ઝગમગતા હતા. પાછળ વાડામાં જઈને જેવું તો ત્યાં પણ ‘કેટલું’ બધું ‘ઊગી નીકળ્યું’ હતું. ખરપડી લઈને બધું સરખું કરવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ તરત જ થાક લાગ્યો એટલે ઊભા થઈ ગયા. નાહ્યા ન નાહ્યા બધું સરખું થઈ ગયું. પણ એ ચાર ચાસ પાડ્યા જ છે તો ચાલ એમાં જુવાર રોપી દઉં એમ વિચારીને દાણા વાવી દીધા. જમીન સરખી કરી દીધી. હવે વરાપથી એએક દિવસમાં જ દૂંપળ ફૂટશે, છોડ થશે, સમય જતાં નવાં તેજથી ઝગમગતા, આંખોમાં વસી જતા મોતીનાં ખૂમખાં લટકતાં થશે, એકએક મોતીમાં શારદા ઝગમગવા માંડશે. ત્યાં લીમડાના નાના નાના છોડ પણ ઊગી નીકળ્યા હતા, આમ જ ગણી કાઢ્યા, પંદરવીસ તો હતા જ. પડોશના લીમડાની લીંબોળાઓની એ કૃપા. ‘બસ, પહેલા વરસાદે લીંબોળાઓ ટપોટપ ખરવા માડે, જતાં-આવતાંના પગથી એ છુંદાય અને એની લેજલી, માદક વાસ... માડું ચાલે તો રસ્તાની બંને બાજુ લીમડા જ લીમડા ઉગાડું.’

રસિકલાલની આંખો આગળ દશ્ય લજવાવાં માંડ્યાં, તેઓ શારદાની સાથે લીમડાથી ખીચોખીચ રસ્તા પરથી પસાર થઈ રહ્યા છે, ક્યારેક ચૈત્રની ચાંદનીમાં, ક્યારેક વૈશાખની વંદોળી સાંળે, ક્યારેક શિયાળાની વહેલી સવારે તો ક્યારેક ઝરમર ઝરમર વરસતાં વરસાદમાં. ‘શારદા... શારદા’ તેમનાં ગળામાંથી અવાજ નીકળી ન શક્યો. તેમની આસપાસ આ નવા લીમડા હશે,

ગરમાળા હશે, પાને પાને હસતી શારદા હશે. હસતાં હસતાં ઝળહળતી હશે અને ઝળહળતાં ઝળહળતાં હસતી હશે.

ફરી પવન વાવા માંડ્યો એટલે રસિકલાલ ચોંક્યા. ‘ચાલ, કરસન માળીને બોલાવી લાવું.’ કહીને તેઓ ચંપલ પહેરીને બહાર નીકળ્યા, ઝાંપો બંધ કર્યો. પણ આ અવાજ શાનો ? હીંચકો બૂલતો હતો, શારદા બૂલતી હતી. ‘ભાઈ છો તો મીઠો લીમડો લેતા આવજો.’ રસિકલાલે મોં ફેરવી લીધું—‘અરે, સંભળાય છે ને ?’ રસિકલાલે પાછું ફરીને જોયું પણ નહીં. જવડાયા—‘ભા, નથી લાવવાનો. અંચઈ કરે છે અને પાછી ફરેમો આપે છે ? આવું-આવું ફરવાનું શારદા ?’

૧૦-૯-૧૯૮૮

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્રનાં બે મૂલ્યવાન પ્રકાશનોઃ

કાવ્યવિવેચનની સમસ્યાઓ : શિરીષ પંચાલ
મૂલ્ય : ૪૫ રૂપિયા

પંડિતયુગલું પુનર્મૂલ્યાંકન : સં. નીતિન મહેતા
મૂલ્ય : ૨૦ રૂપિયા

ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટના સભ્યોને તથા એતદ્ પરિવારના
સભ્યોને ખાસ વળતર

સંપર્ક : ચંદ્રિકા પંચાલ
એચ/૧, અધ્યાપક કુટીર, પ્રતાપચંજ.
વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

તજવેન તોદારૈવ

કાવ્યત્વં સત્ય

સાહિત્યવિચારણાના ક્ષેત્રે છેલ્લાં સો વર્ષોમાં એક મોટી ક્રાન્તિ આવી છે. ભલેને કશીકે હિંસક ભયલપાયલ થઈ ન હોય તેમ છતાં કળાક્ષેત્રે નિષ્ણાત વ્યક્તિઓની માન્યતાઓમાં આમૂલ્ય પરિવર્તન આવ્યું છે અને ક્રાન્તિકારી વિચારણાઓ પ્રગટી છે, હા-સ્વાભાવિક રીતે ક્રાન્તિ પહેલાં અને પછી અપવાદો હોઈ શકે.

સાહિત્યવિષયક પ્રાચીન ગ્રીકકાલીન વિચારણાઓથી આ અધુનાતન વિચારણા ખૂબ ભિન્ન છે, વ્યગ્રાણમાં ઘણા ભિન્ન ભિન્ન મતો પ્રગટતા રહ્યા એ સાચું. આમ છતાં આ બધા મતોમાં એક સર્વસામાન્ય લક્ષણુ તો ઉત્તું જ. સાહિત્ય નામનો પદાર્થ માનવજાત વિશે એક વધારે સારી સૂઝ પ્રગટ કરે છે અને સાહિત્યનો સંબંધ મૂલ્યો સાથે જોડી શકાય છે. કવિતાએ આનંદ તો આપવો જ જોઈએ પણ સાથે સાથે ઉપદેશ આપવો જોઈએ, વળી ‘પ્રકૃતિત્વ’ અનુકરણું કરવું જોઈએ. સ્વાભાવિક રીતે આમાંથી કેટલાક પ્રશ્નો ઊભા થયા અને વિવાદ શરૂ થયા. સાહિત્યમાં ‘ઉપદેશ’ કેવી રીતે આણી શકાય? અને કયાં મૂલ્યોની વાત થઈ રહી છે. ‘અનુકરણ’નો અર્થ કેવી રીતે ઘટાવશો? એ આખેહૂબ નકલ છે? પ્રકૃતિ એટલે શું? પદાર્થો જેવા દેખાય છે તેવા કે તેમનું હાર્દ? કે પછી કંઈક વિશેષ? પણ આ બધો વિવાદ ગમે તેવો ઉગ્ર હોય તો પણ એ સુદાઓ છેડનારા એક બાળતમાં તો મંમત થતા જ હતા કે.

સાહિત્ય સત્ય પ્રગટ કરે છે અને તે મૂલ્યોના જગત સાથે સંકળાયેલું છે. સર્વસંમતિથી સધાયેલી આ માન્યતા છેલ્લી સદીના વિવેચનવિચારમાંથી અદૃશ્ય થઈ ગઈ છે. જૂના પ્રશ્નોના નવા ઉત્તરો શોધવાને બદલે આ નવા વિવેચકો એમ કહે કે આ પ્રશ્નો જ નિરર્થક કે અપ્રસ્તુત હતા.

જે પદ્ધતિથી આ જૂની સમસ્યાને કુશળી દેવામાં આવી છે તે પદ્ધતિ પણ એકસરખી રહી નથી. વધારે પડતા સરલીકરણનું જોખમ વહોરીને પણ બે મુખ્ય પ્રવાહમાં આધુનિક વિવેચનવિચારને વિભાગી શકાય. આ સદીમાં સાહિત્યવિવેચકો બે મોટા વર્ગમાં વહેંચાઈ ગયા છે. આમાં પહેલો પ્રવાહ ઇતિહાસવાદી (Historicist) નહીં તો ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણ અપાવનારાઓનો છે. ખૂબ ઝીણવટથી જોઈએ તો સત્ય અને મૂલ્ય વિશેના પ્રશ્નો આ વિવેચન-ધારામાંથી અદૃશ્ય થઈ ગયા નથી પણ એ અંગ્રેની તેમની વિચારણા ધરમૂળથી બહારથી ગઈ છે. પરંપરાગત વિવેચનામાં ઉપદેશ પામવા કે જગત વિશેનું જ્ઞાન મેળવવા તમારે સાહિત્યકૃતિઓથી જ શરૂઆત કરવાની રહેતી હતી. ઐતિહાસિક દૃષ્ટિકોણમાં તમે જગત, જગતમાં જેવા મળતાં મૂલ્યોથી આરંભ કરો અને પછી જે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય તેના સન્દર્ભમાં સાહિત્યકૃતિનો વિચાર કરો. આ પ્રકારના ઐતિહાસિક વલણનું દૃષ્ટાન્ત શોધવું હોય તો કોઈ માક્સવાદીને ટાંકી શકાય. એ એમ નહીં પૂછે કે કોઈ કૃતિ આપણે જે જગતમાં જીવીએ છીએ તેની સારી સમજ પ્રગટાવે છે કે નહીં પણ સળંગ જે સમાજમાં જીવતો હતો તેનાં હિત અને મહત્વાકાંક્ષાઓ કેટલી હદે કૃતિમાં પ્રગટાવે છે તેની તપાસ કરશે. વળી ઇતિહાસવાદી અભિગમમાં કોઈ વિશિષ્ટ સંદર્ભથી પર-રહીને કોઈ સનાતન સત્ય કે મૂલ્ય હોતાં નથી, એટલા જ માટે સનાતનની શોધ ભિલ્યા બની રહે છે, એ એક ભ્રાન્તિ હોઈ શકે, ઇતિહાસકારનું કાર્ય એ ભ્રાન્તિને દૂર કરવાનું અને સમજવવાનું છે. અહીં આગળ સત્ય અને મૂલ્ય વિષયક પ્રશ્નો કૃતિના વાચન પૂર્વે રજૂ કરવામાં આવે છે, જે જગતમાં એ કૃતિ અસ્તિત્વમાં આવી એ જગતને કૃતિ કેવી રીતે અભિવ્યક્ત કરે છે, કૃપાંતરિત કરે છે કે પ્રતિબિંબિત કરે છે બાંધવામાં ઇતિહાસવાદીને વધારે રસ હોય છે. વળી એ જગત તો હમેશા વિશિષ્ટ હોય છે કારણ કે સમયના, સ્થળના, કોઈ ચોક્કસ બિંદુએ તે રચાયું હોય છે અને જેણે એ કૃતિ રચી તે વ્યક્તિની કોઈ વર્ગ પ્રત્યેની વફાદારી પંજુ તેમાં પ્રગટ થતી હોય છે.

વાસ્તવમાં જેવા જઈએ તો સત્યને લાગેવળગે છે ત્યાં સુધી આ ઇતિહાસ-વાદી અભિગમમાં એક શક્ય અપવાદ છે. સત્યના સર્વસામાન્ય પતનમાંથી

વિશિષ્ટ સત્ય તો બની જાય છે અને એ તો ઇતિહાસકારની પોતાની જ માન્યતા છે, આ ઇતિહાસકાર પોતાની સ્થિતિના અપવાદને બાદ કરતાં બધું જ તો સાપેક્ષ ઠરાવતો રહે છે. ઘાઈ ઇતિહાસવાદી પ્રતીતિ એ રીતે સિદ્ધાન્ત બની શકે. મને યાદ છે, બલ્ગેરિયામાં પ્રાથમિક શિક્ષણ લેતો વખતે મને શીખવવામાં આવ્યું હતું કે બધી જ કૃતિઓ ઐતિહાસિક રીતે અને પ્રાદેશિક રીતે નિયત થતી હોય છે, આમ છતાં તે બધી કૃતિઓ માકર્સવાદી કે લેનિનવાદી સિદ્ધાંત તો આલેખે જ. કાં તો ઉત્તમ રચનાઓમાં એ સિદ્ધાન્તની સીધેસીધી અભિવ્યક્તિ કરવામાં આવે કાં તો બાકીની રચનાઓમાં એ સિદ્ધાન્તનો પ્રતિકાર કરવામાં આવે.

સાહિત્યવિવેચકોની ખીજ ધારા સંરચનાગત અથવા સંરચનાવાદી અભિગમ અપાવનારાઓની છે. આ ધારાના વિવેચકનું કાર્ય કૃતિનું કે સાહિત્યપ્રકાર તરીકે ઓળખાતી કૃતિઓના સમૂહનું નિર્માણ કરતાં ઘટકોની ઓળખ આપવાનું અને તેમનું વર્ણન કરવાનું છે. આ વિવેચકો પ્રત્યક્ષ રીતે કહેતા નથી કે સાહિત્યકૃતિને સત્ય અથવા મૂલ્ય સાથે સંબંધ નથી હોતો પરંતુ આ પ્રશ્નોમાં તેમને જરા પણ રસ નથી પડતો એનાથી તેમનો અભિગમ સૂચવાઈ જાય છે. સત્ય અને મૂલ્યને બદલે તેમને શૈલીગત સંરચનાઓમાં, કથનાત્મક રૂપાકૃતિ(configuration)ઓમાં અને વિષયવસ્તુગત અભિવ્યક્તિઓમાં વધારે રસ પડે છે અર્થાત્ તેમને કૃતિના અંતર્ગત વિશ્વ સિવાય ખીજ કશામાં રસ પડતો નથી. અહીં પણ ઇતિહાસવાદીની જેમ પરાસત્યના સ્વરૂપમાં અપવાદ મળી આવે છે. સાહિત્યવિવેચક કૃતિ અને સત્ય તથા મૂલ્ય વચ્ચેનો સંબંધ તપાસી શકે, પરંતુ સાહિત્યકૃતિ અચૂકપણે વેરવિખેર જ હોય છે, તે એટલા જ માટે તે કશું જ પ્રતિપાદિત ન કરી શકે અને તે પોતાનાં મૂલ્યોને વિસ્થાપિત કરે છે. વિવેચક આ બધું શોધવા માગે છે. વધારે સારી રીતે કહેવું હોય તો તે આ નક્કી કરવા માગે છે કારણ કે તે એનો ઉત્તર પહેલેથી જાણે છે અને એ જ તેનો વિવેચન સિદ્ધાંત છે. આને જ કૃતિનું વિઘટન કહેવાય. આધુનિક સંરચનાવાદીએ તો કૃતિના સત્યનો પ્રશ્ન જ ઉઠાવી દીધો હતો જ્યારે આ અનુઆધુનિક સંરચનાવાદી એ પ્રશ્નનો મુકાબલો કરવા માગે છે પણ આ પ્રશ્નનો ઉત્તર કદી મળવાનો નથી એમ તે સ્પષ્ટપણે માને છે. સાહિત્યકૃતિ એક જ સત્ય પ્રગટ કરી શકે અને તે સત્ય કયું?—સત્યનું અસ્તિત્વ જ નથી અથવા તો સત્યને કદી પામી શકાતું નથી. ઇતિહાસવાદીના અને અનુઆધુનિક સંરચનાવાદીની આ બે અપવાદરૂપ ભૂમિકા બધા જ

સાપેક્ષવાદ અને બધા જ સંશયવાદ પાછળ રહેલા વિરોધાભાસનાં જ ભિન્ન ભિન્ન રૂપ છે. સાપેક્ષવાદ-સંશયવાદ પાછળ શું રહેલું છે-સાપેક્ષવાદી સિદ્ધાન્તના અપવાદને વાદ કરતાં બધું જ સાપેક્ષ છે; સંશયવાદના સિદ્ધાન્ત સિવાયના બધા જ સિદ્ધાન્તો ખોટા છે. આપણે વધારામાં ઉમેરવું જોઈએ કે આધુનિક સમયમાં દેખીતા વિરોધાભાસોએ આવા સિદ્ધાન્તોનાં કુત્રાવાને કોઈ કોઈ રીતે અટકાવ્યા નથી.

કોઈ પૂછી શકે કે સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રે આ રીતે કાંતિ શા માટે પ્રચલીત આ પ્રશ્નો એક આંશિક ઉત્તર તો એ છે કે આ સર્વસંમતિ માત્ર વિવેચકોના સમુદાય પૂરતી જ મર્યાદિત છે. એક વાર જ્યાં તમે સાહિત્યનું અધ્યયન કરાવતા વર્ગોમાંથી બહાર પગ મૂકો અથવા સાહિત્યના વિદ્વાનો માટે જ પ્રગટ થતાં સામયિકોનાં પૃષ્ઠોની બહાર જઈ ચઢશો તો તરત તમને પરંપરાગત દૃષ્ટિકોણ નજરે પડશે. તત્ત્વચિંતકો અને રાજકારણીઓ, મનોવિજ્ઞાનીઓ અને નૃવંશશાસ્ત્રીઓ, લેખકો અને સામાન્ય વાચકો-આ બધા જ સાહિત્ય પાસે બ્યાનદ અને ઉપદેશની અપેક્ષા રાખે છે, તેમને આપણા વિવેચનમાં બહુ ઓછો રસ પડે છે. તેઓ જ્યારે 'કિંતુ સિધર' વાંચવા બેસે છે ત્યારે માનવ જરૂરિયાતો વિશે શેક્સપિયર ને કહે છે તે સાચું છે કે ખોટું, ગૂંચવાડો જીભો ફરે છે કે આપણા જ્ઞાનને સમૃદ્ધ કરે છે એમાં તેમને રસ પડે છે; તેઓ એ પ્રશ્ન ઉઠાવતા નથી કે સોળમી સદીના ઈંગ્લેંડના જીવનનું આ કે તે પાસું કૃતિના આ કે તે અંશની સમજૂતી આપે છે કે નહીં. તેઓ જ્યારે 'ધ ઈટીઅટ' વાંચે છે ત્યારે તેની સંરચનામાં તેમને રસ પડતો નથી. પણ દોસ્તોએવ્સ્કી દ્વારા નિરૂપિત આતંત્રવાદસાના ગણિતમાં તેમને રસ પડે છે. એટલે સાહિત્યવિવેચનમાં આવેલી ક્રાન્તિની સમજૂતી સાહિત્યવિવેચનમાંથી જ શોધવી પડે, ખીજે કયાંયથી નહીં.

આપણા પ્રશ્નો ઉત્તર વિવેચકો ને જ્ઞાન ધરાવે છે તેની પ્રકૃતિ વિશેના વિચારમાંથી ન શોધી શકામ? આ વિચાર વૈજ્ઞાનિક મોડેલ દ્વારા અત્યંત પ્રભાવિત થયેલો જણાય છે; અને તે પણ એટલે સુધી કે આ બે સંજ્ઞાઓ-એકબીજાનો પર્યાય બની જતી લાગશે. એવું કોઈ જ્ઞાન નથી (સાચું જ્ઞાન, સારું જ્ઞાન) ને વૈજ્ઞાનિક ન હોય. કારણ કે લોકો એમ માનતા થયા છે કે બે કશું પણ સત્ય હશે તો તેને રસાયણવિજ્ઞાન, જીવવિજ્ઞાનનાં પુસ્તકોમાં ભેવા મળતી ધારણાઓના સ્વરૂપમાં રજૂ કરી શકાશે અને લોકો સ્વીકારતા થયા છે કે સત્યને ગીત સાથે સંબંધ નથી (કેટલાક ક્રાન્તિકારી વિવેચકોની દૃષ્ટિએ સત્યને સાહિત્ય વિવેચન સાથે કે છતિહાસ સાથે પણ સંબંધ નથી.) બે પહેલા

પ્રકારના જ્ઞાનને વિજ્ઞાન (અથવા તેના કોઈ મોડેલ સુધી સીમિત કરવામાં આવે તો કવિતાને જ્ઞાન સાથે સંબંધ નથી (આ હકીકતને સ્વીકારો અથવા તિરસ્કારો) એવી ભૂમિકા સ્વીકારવામાં કોઈ બાધ નથી. આ પ્રકારની કાવ્યવિભાવના વિજ્ઞાનના સમકાલીન દષ્ટિકોણ સાથે વિસંવાદી નથી અને એ વિજ્ઞાનની જ આડઅસર છે, જ્યાં તમે વિસંવાદિતાની અપેક્ષા રાખો ત્યાં સંવાદિતા જોવા મળે. આ અભિગમ બદલીને કવિતાને જ્ઞાન સાથે સંબંધ છે એમ કહેવાનો અર્થ એ થયો કે આપણે માત્ર કાવ્યના જ નહીં જ્ઞાન વિશેના આપણા દષ્ટિકોણને પણ બદલી રહ્યા છીએ.

સમકાલીન સાહિત્ય વિવેચનનું આવું ચિત્ર આપવા પાછળ મારો આશય એ નથી કે આપણે આ આખી વાત ભૂલી જઈને જૈસે થેની પરિસ્થિતિ સ્વીકારી લેવી જોઈએ. ઇતિહાસ અથવા સંરચનાના અભ્યાસની પ્રસ્તુતતાનો અસ્વીકાર કરવો એ તો મૂર્ખામી કહેવાય. સાહિત્યકૃતિઓ તેમનાં ઇટકોની અત્યંત સૂક્ષ્મ, સંકુલ સંરચના છે એ તો સ્વયંસ્પષ્ટ છે અને આપણા પુરોગામીઓ કરતાં વધારે સારી રીતે તેમનું પૃથક્કરણ આપણે કરતા થયા છીએ. એ સાહિત્યકૃતિઓ એક સામાજિક અને સૈદ્ધાન્તિક સંદર્ભમાં અસ્તિત્વ ધરાવે છે અને સાહિત્યકૃતિ સમજવા માટે એ સંદર્ભની બજાકારી અનિવાર્ય છે. આ નવા અભિગમોને વિકસાવવામાં મેં મારી શક્તિ પ્રમાણે થોડું ઘણું અપાણું પણ કયું છે. સાહિત્યકૃતિની સંરચનામાં રહેલા રસાનુભવના અંશને કે તેના ઐતિહાસિક અંશને પદ્ધતિઓમાં રૂપાંતરિત કરવા સામે અને આ પદ્ધતિઓને કોટકિલ્લાઓમાં ઢાળવા સામે મારો વાંધો છે, જે અંશતઃ જ્ઞાન છે તેને સંપૂર્ણ જ્ઞાનમાં ફેરવી નાખવાની પદ્ધતિ સામે વાંધો છે. એને કારણે તેમના ક્ષેત્રમાં ન આવતા અનુભવના સઘળાં પાસાં કે અંશોના અસ્તિત્વનો જ તેઓ અસ્વીકાર કરે છે. ઇતિહાસવાદી કે સંરચનાલક્ષી વિચારસરણીમાં ન માનો તો પણ ઇતિહાસ અને સંરચના માટે આદર હોઈ શકે. ઐતિહાસિક અભિગમની જેમ સંરચનાલક્ષી પૃથક્કરણ પણ કાવ્યના સત્યનો પ્રશ્ન બાજુ પર રાખે છે અને એમાં કશું આધાતજનક નથી; કાવ્યના સત્યને લગતો પ્રશ્ન જ અપ્રસ્તુત છે અને એવો પ્રશ્ન ઉઠાવવો એ અશાસ્ત્રીય છે-અસૈદ્ધાન્તિક છે એવી દલીલ બ્યારે તેઓ કરવા માંડે છે ત્યારે જ વાંધો આવે છે. આ બંને અભિગમની પ્રસ્તુતતાનો અર્થ એવો નથી થતો કે સાહિત્યવિવેચનના ખીજ બધા જ અભિગમોને બાજુ પર મૂકી દેવા. કાવ્ય સત્યની અને મૂલ્યની શોધ કરે છે-અથવા એ શોધ પણ કરે છે. આ હકીકતનો સ્વીકાર કરવામાં અને એ શોધ કેવી રીતે કરે છે તેની નક્કર ભૂમિકાએ તપાસ કરવામાં કશી શરમ લાગવી ન જોઈએ.

એટલે જો હવે 'કાવ્યના સત્ય'નો પ્રશ્ન હું ચર્ચુ' તો એનું એક કારણ એ પશુ છે કે એની સાથે સંકળાયેલા પ્રશ્નોની આસપાસ વાચાળ શાંતિ પ્રવર્તે છે. પશુ મેં કહ્યું તે પ્રમાણે આ શાંતિ હમેશ ન હતી (આજે પણ સર્વત્ર શાંતિ નથી.) આ વિષયમાં ભૂતકાળના ત્રણ સાહિત્યકારોની વિચારણાઓની આછી રૂપરેખા આપવાનું મેં નક્કી કર્યું છે અને એ ત્રણ છે લેસિંગ, બોદલેર અને ટી. એસ. એલિયટ. મેં પસંદ કરેલા ત્રણ સાહિત્યકારોનાં વ્યક્તિત્વ અત્યંત ભિન્ન છે; ત્રણે ભિન્ન ભિન્ન સદીઓના છે, ભિન્ન ભિન્ન દેશોના છે, ભિન્ન ભિન્ન વિચારણાઓ ધરાવે છે; એક સાહિત્યકાર ગાનવતાવાદી છે, એક રોમેન્ટિક ધારાનો છે અને એક રિટિયુસ્ટ વિચારધારાનો છે, આ ત્રણેમાં એક વસ્તુ સમાન છે અને મારી ચર્ચા માટે એ ખૂબ જ મહત્વની છે. આ ત્રણે વિચારકો કાવ્યના અને હકીકતોના તથા મૂલ્યોના જગત વચ્ચે અનિવાર્ય સંબંધ છે એમ માને છે, એટલે તેઓ કાવ્યના સત્ય સાથે સંબંધ રાખે છે.

જો હું બોદલેરથી આરંભ કરું તો એનું કારણ એ નથી કે જ્યાં જ વખતે ફ્રેન્ચ સોડો અગ્રિમતા ભોગવતા હોય છે પશુ વર્તમાન કળા વિચાર અને કવિતાની રોમેન્ટિક વિભાવના અમગપય સ્થાન ભોગવતી હાજે છે અને જગતમાં બોદલેર એ વિભાવનાનો અત્યંત સમર્થ પુરસ્કર્તા હતો. અહીં ઈમારતના આગલા ભાગ અને મૂળ ઇમારત વચ્ચેનો એક ધ્યાનમાં રાખવો જોઈએ, ઇમારતનો આગલો ભાગ એટલે કળા કળા ખાતરની વિભાવના, કારણ કે આ સૂત્રના સ્વાભાવિક અર્થઘટનનો જ એ એક ભાગ છે.

એકતર એકન પોના કાવ્યશાસ્ત્રમાંથી પોતાના વિચારો સ્વજન કરીને અને ઉપદેશાત્મકતાનો અસ્વીકાર કરીને બોદલેર એ જ રીતે તેની અનિવાર્ય ઉપપત્તિઓ તરીકે સત્ય અને નીતિનો વિભાવનાઓનો પણ અસ્વીકાર કરે છે. દા. ત. કાવ્ય તો અસત્યના પક્ષે છે, સત્યના પક્ષે નહીં, તે પ્રચાર કરવું નથી પણ નિર્દોષતા ધરાવે છે. કાવ્યનું લક્ષ્ય કાવ્ય સિવાય બીજું કશું નથી, તે આત્મનિર્ભર છે. એટલે જ 'ફાલસ' ઓવ્ ઇવીલ'ની પ્રસ્તાવનામાં બોદલેર કહે છે - 'સારાં કાર્યોને સુંદર લાંબા સાથે ચૂંચવી નાખવા સામે ચેતતા રહેવું જોઈએ' વળી તે હમેરે છે - 'કવિ કોઈનો પક્ષકાર નથી. નહીંતર તો તે સામાન્ય કક્ષાનો સત્ય માનવી હોત.' એવી જ રીતે સત્યના સન્દર્ભે તે લખે છે : 'કાવ્યનું લક્ષ્ય સત્ય નથી પણ કાવ્ય પોતે છે. સત્યને ગીત સાથે કોઈ સંબંધ નથી.' બોદલેરને પોતાની પ્રવૃત્તિમાંથી અને એ દ્વારા સર્જાતી કેટલીક ટેકનિકલ સંદિગ્ધતાઓમાંથી જ આનંદ મળી રહે છે.

જે બોદલેરની વિચારણાને આગળ ચર્ચેલી બુદ્ધિકામાં ઢાળવામાં આવે તો તેનું સ્થાન કાવ્યગત સત્યતા પુરસ્કર્તાઓમાં નહીં પરંતુ સંરચનવાદના છઠ્ઠાંદારોમાં જ હોઈ શકે (એવું સ્થાન ધરાવે છે પણ જરા જુદી રીતે) પણ બોદલેરની વિચારણાનો સૂર આ નથી. તે માત્ર કવિ બનવા સાથે છે પરંતુ એને માટે કવિ હોવું એ એક મિશન છે અને એ મિશન સાથે ગંભીર ફરજો સાથે સંકળાયેલી છે. સત્ય કે સદ્ની શોધ માટે કાવ્યે પોતાને જોતરવાનું નથી હોતું કારણ કે તે પોતે જ સત્ય અને સદ્ પ્રગટાવે છે; કાવ્યની બહાર રહેલાં સત્ય અને સદ્ કરતાં કાવ્યની અંતર્ગત જોવા મળતાં સદ્ અને સત્ય ચર્ચાત્મક કક્ષાનાં છે. કળા તટસ્થ હોય છે કારણ કે તે માત્ર સૌન્દર્યને જ આજિત રહે છે, અને તટસ્થતા સૌન્દર્યની લાક્ષણિકતા છે; પણ તટસ્થતાને ગુણ માનવજગતની શ્રેષ્ઠતમ અભિવ્યક્તિ અર્થાત્ ઈશ્વર (સત્ય અને શિવનો મૂર્તિમંત અવતાર)નો પણ ગુણ લેખાયો હતો. સેંટ ઓગસ્ટાઈને કહ્યું હતું તે પ્રમાણે ખીજ બધા જ પદાર્થો અને અસ્તિતાનો ઉપયોગ થાય છે, એકમાત્ર ઈશ્વરનો જ આપણે આનંદ અનુભવીએ શકીએ છીએ. પણ હવે આપણે જોઈએ છીએ કે કાવ્યકૃતિને અને તેના કર્તાને ગૌરવવંતું સ્થાન આપવામાં આવ્યું છે.

આની જ પરિણતિરૂપે બોદલેર જરા પણ અસંગતિનો ભોગ બન્યા વિના કળા કળા ખાતરની રજૂઆત કરી શકે છે અને એની જ સમાંતર કવિએ સત્યની અભિવ્યક્તિ કરવી જોઈએ એમ પણ કહે છે. તેની દૃષ્ટિએ કળાકૃતિ તત્ત્વોનો બનેલી છે અને બે સિદ્ધાન્તોનું સમાંતર પાલન કરે છે; એક સનાતન અને શાશ્વત છે, સપ્રમાણતા અને વિરોધ માટેની, હય અને સંવાદિતા માટેની માગ એ સાથે સંકળાયેલી છે; ખીજે સિદ્ધાન્ત પરિવર્તનશીલ અને વિશિષ્ટ છે અને તે આપણી આસપાસના વાસ્તવ જગતમાંથી પ્રગટે છે. આ કારણે બોદલેર પ્રકૃતિનાં અને માનવીય સુન્દરતાનાં જુદાં જુદાં પાસાં વિશે કવિના જ્ઞાનની પ્રશંસા કરે છે. આ જ કારણે તે પોતાના સમકાલીન કવિઓને અને ચિત્રકારોને ‘આધુનિક બનવા કહે છે અને આપણા સફારોમાં અને આસપાસનાં છુટમાં’ કેવા કાવ્યાત્મક લાગીએ છીએ તે બતાવી આપવા કહે છે, તેણે પોતાના કાવ્યોમાં તો આ કથક્રમ પાર પાડવાનો નિર્ધાર પણ કર્યો હતો. અને છેલ્લે જોઈએ તો આ અર્થમાં ‘કલ્પના સત્યની મહારાણી છે.’ કાવ્યકૃતિ વાસ્તવ જગતથી દૂર રહેવાને બદલે તે જગત વિશેના એક સવાઈ સત્ય સુધી આપણને પહોંચાડે છે.

પણ બપોરે આપણે એને ‘સવાઈ સત્ય’ કહીએ છીએ ત્યારે એ જ્ઞાનની અનુભવી-માય ૧૯૮૯

પ્રકૃતિ સમજવાની બાકી રહે છે; વિદ્યાની કે ચિંતકના સત્ય જુવું જ એ સત્ય છે કે ચઢિયાતું છે? બોદલેર તો કહેશે કે વાત કંઈક જુદી છે. 'કળાકાર માટે નકલ કરવાનો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી, એ વધુ સારી અને વધુ તેજસ્વી ભાષામાં અર્થઘટન કરવાનો પ્રશ્ન છે.' આ અર્થમાં એમ કહી શકાય કે કવિ 'અનુવાદ અને વિપિહિલ' કરવા સિવાય બીજું કશું કરતો નથી. આમાં મહત્વનું વિધાન અનુકરણ (અથવા વર્ણન) તથા અર્થઘટન વચ્ચેના ભેદને લગતું છે. જ્યારે કોઈ ચિંતક આપણી આગળ કોઈ તથ્ય રજૂ કરે છે. - હા. ત. 'બોદલેરે ક્લાવસ' એવું ક્ષવીલ રચ્યું" તો તે પ્રકૃતિનું અનુકરણ કરે છે અને વાસ્તવ જીવનમાંથી એકાદ વિગત પસંદ કરે છે. કવિએ પણ જન્મતનું નિરીક્ષણ કરવું જોઈએ પણ તેણે ચિંતકની પદ્ધતિનું અનુકરણ કરવાનું નથી. જ્યારે બોદલેર કહે છે કે 'કવિ તો વાદ્યોના રાજા જેવો છે.' અર્થાત્ 'અલ્મેડ્રોસ (વિશાળ, પાંખાળી દરિવાઈ માછલી) જેવો છે.' ત્યારે તેની ઉક્તિ પહેલા પ્રકારનું સત્ય ધરાવતી નથી, આમ છતાં તે એક પ્રકારનું સત્ય તો પ્રગટ કરે છે. ચિંતકે તો સાદૃશ્યમૂલક સત્ય સાથે સંબંધ રાખે છે અથવા પોતે જ કહે છે તેને બાહ્ય જગત સાથે સાંકળતો બધ છે (બલે ને બીજી બધી બાબતોમાં ચિંતક કવિની જેમ જ કેમ વર્તવું પડતું ન હોય) કવિ કશુંક અનાવૃત્ત કરે છે, તે કોઈ અસ્તિતા, પરિસ્થિતિ કે જગતની પ્રકૃતિ આલેખવાનો પ્રયત્ન કરે છે. અને આ બે પ્રકારનાં વિધાનોને મૂલવવાનું ધોરણ એક સરખું હોતું નથી. સાદૃશ્યમૂલક સત્ય તો પ્રકૃતિએ નિર્દેશાત્મક છે, તેને હજીકતો દ્વારા ચક્રાસી શકાય; જ્યારે જગતને અનાવૃત્ત કરતું કવિનું સત્ય પરદક્ષી રીતે આત્મલક્ષી હોય છે. ભાવકો તથા સામાજિકો એને કટલે અંશે મહત્ત્વ કરી શકે છે એના આધારે એને સ્વીકૃતિ સાંપડે છે; જો મોટા ભાગના ભાવકો કવિને અલ્મેડ્રોસ જેવો સ્વીકારે તો બોદલેરે સત્ય ઉચ્ચાર્યું છે એમ માનવું જોઈએ.

કવિ જ સત્ય રજૂ કરે છે તે સવાઈ સત્ય ન હોય તો ભિન્ન પ્રકારનું હોય છે એટલું જ કહીને બોદલેરને સંતોષ થતો નથી. તે તો આગળ કહે છે જો કાવ્ય સફળ થવા માગતું હોય તો બીજી બધી નીતિ કરતાં સવાઈ નીતિ તેમાં પ્રગટ થવી જોઈએ. જ કવિ પોતાના કાવ્યપ્રબંધને વિષયુષ્ય કહેતો હોય તે કવિ નૈતિક પ્રશ્નો પ્રત્યે હિદાસીન કેવી રીતે રહી શકે? કોઈ સદ્ માટેની શોધ બાહ્ય રીતે તેની સાથે સંકળાયેલી હોય તેના કેરતાં કાવ્યસર્જન ઉતરતી કક્ષાનું છે. એ વાત ફરી બોદલેરે અસ્વીકારે છે; પણ સાથે સાથે તે માને છે કે કળાનું સૌંદર્ય અનિવાર્ય રીતે નૈતિક હોય છે અથવા તો કળાનું કોઈ સૂક્ષ્મ

નીતિશાસ્ત્ર હોય છે. કારણ કે બોદલેર બધાની પાછળ રહેલી સંવાદિતા વડે જીવે છે, વળી કોઈ પુસ્તક એકી સાથે સુંદર અને વિનાશક હોઈ ન શકે. 'વૈશ્વિક લાય અને છંદ' સામે પડવું તો અપરાધ ગણાય એટલે નૈતિક હિલ્લંધન સૌન્દર્ય સામે અપરાધ ગણાય. કવિ અસદ સર્જી ન શકે કારણ કે અસદ અનિવાર્ય રીતે કુરૂપ હોય છે અને સૌન્દર્યસર્જન તો બધી જ કળાને અનુલ્લંઘનોય નિયમ છે.

આ સન્દર્ભમાં જોઈએ તો બોદલેરની વિચારસરણી તેની અગાઉના નીતિ-લક્ષી સૌન્દર્યશાસ્ત્ર કરતાં તદ્દન વિપરીત છે. ખ્રિસ્તી સૌન્દર્યશાસ્ત્રમાં સૌન્દર્ય સદ્માંથી પ્રગટે છે, સૌન્દર્ય પ્રગટાવવા માટે સદ્ને ટકાવી રાખવું પૂરતું છે. કોઈ સદ્વાળી કૃતિ અનિવાર્ય રીતે સુંદર જ હોય. તો એથી વિરુદ્ધ બોદલેરની દૃષ્ટિએ સુંદર કૃતિ સદ્વાળી જ હોવાની. પરંતુ કેટલીક ખ્રિસ્તી રચનાઓનું સૌન્દર્ય પ્રગટ થવા સમય માગી લે છે, એટલે બોદલેરનો દાવો ચર્ચાસ્પદ બની જાય છે, સૌન્દર્યની ભાષામાં સદ્ની વ્યાખ્યા આપવાનું કંઈક મુશ્કેલ છે, વળી વિનાશક હોય એવી સુંદર રચનાઓ કેમ ન હોઈ શકે એ સમજવું પણ મુશ્કેલ થઈ પડે છે. જગતમાં ખરેખર આંતરિક સંવાદિતા છે કે નહીં અને તેને કારણે આવો વિસંવાદ ન પ્રગટે એવી કોઈ એકતાની ભૂમિકા છે કે નહીં એવી શંકા કરવી એ પણ વાજબી છે.

વળી, બોદલેરને પણ અવારનવાર આ વિશે શંકા જાગી હોવી જોઈએ કારણ કે તેણે પીછેહઠની સ્થિતિ પણ તૈયાર કરી રાખી હતી. તે કહે છે કે જો કળા સ્વાઈ સત્ય ધરાવતી ન હોય તો પણ કળા દ્વારા પ્રગટ થતો અનુભવ નૈતિક મૂલ્યો સાથે સમાધાન શોધી લેતા અનુભવ કરતાં કોઈ પણ રીતે વધારે મૂલ્યવાન હોય છે. આ નિયમને આધારે આપણો ડેન્ડી કવિ જીવન જીવે છે, પોતાના અસ્તિત્વને પણ કળાકૃતિની જેમ નિયંત્રિત કરે છે. 'માદામ બોવારી' પર ચાલેલા મુકદ્દમામાંથી પણ બોદલેર આ પાઠ શીખે છે : જો એ નવકલ્પ્યા અનૈતિક (વાસ્તવમાં એ કૃતિ એવી ન હતી) પુરવાર થઈ હોત તો પણ ન્યાયાધીશોએ ફોર્મોરને છોડી મૂકવો જોઈએ કારણ કે સદ્ કરતાં સૌન્દર્યનું પલ્લુ ભારે છે. બોદલેર પોતે જ લખ્યું છે. 'કાયાનું સૌન્દર્ય તો ભવ્ય દેન છે, બધી જ અપકીર્તિનો પછી અચાવ કરી શકાય.'

કવિ અપરાધ કે દુરુષ્ટિની પ્રશસ્તિ ગાતો નથી પણ માનવવર્તનના લાક્ષિત્ય અને આનન્દની ઉત્કટતા તેના મોટા સિદ્ધાન્તો હોઈ તે કાવ્યની કે નૈતિક જરૂરિયાતો તરફ લક્ષ આપતો નથી. બોદલેરનું સૌન્દર્યશાસ્ત્ર છેવટે તો નૈતિક ઉદાસીનતા સુધી પહોંચે છે, તેની પ્રખ્યાત પંક્તિઓમાં તે કહે છે :

હે અદ્ભુત સુંદરી, તું સ્વર્ગમાંથી જતરે કે નરકમાંથી જાને છે પરવા ?...
તું રીતાન પાસેથી આવે કે ઈશ્વર પાસેથી આવે જાને છે પરવા ?
ભલે તું દેવદૂત હોય કે સાધરન હોય !... આ લથાનક વિશ્વને, આ કાળને
તું રૂપાંતરિત કરી આવે એ જ બસ છે.

‘ફલાવસ’ ઓવ્ ઈવીલ’ સામેના મુકદ્દમાં બોદલેરનો ખ્યાલ કરનારો એક
મિત્ર આ તખ્તે બોદલેરનો ખુદસેઆમ વિરોધ કરીને તેનાથી જુદો પડ્યો.
‘જીવનનું લક્ષ્ય કળા છે એવું હું માનતો નથી, સૌન્દર્યશાસ્ત્રે જ્યોત ઉપર
શાસન કરવું જોઈએ એવું પણ હું માનતો નથી.’

બોદલેરના બીજા પ્રશ્નસક ટી. એસ. એલિયટ પણ આ બાજતે તો તેનાથી
ભિન્ન મત ધરાવે છે. એલિયટ પોતે સારી રીતે જાણે છે કે તેની પોતાની
કવિતા ઉપર એડગર પોથી માંડીને બોદલેર-માલામે અને વાલેરી સુધી વિસ્તરેલી
મહાન કાવ્યપરંપરાનું મોટું ઝલુ છે તથા એ પરંપરાની રચનાઓની પ્રશંસા
ક્યાં વિના તે કદી રહ્યા નથી, આમ છતાં તે આ વિચારણાને સૈદ્ધાન્તિક
ભૂમિકાએ ખ્યાલ કરી ન શકાય એવી માને છે અને કવિઓ વાસ્તવમાં જે
રચનાઓ કરે છે તેને ધ્યાનમાં રાખીએ તો એમને માટે આ વિચારણા કોઈ
પણ રીતે પ્રેરણા પૂરી પાડી શકે એમ નથી એ પણ એલિયટ સ્વીકારે છે.

આપણી જેમ એલિયટ પણ આ વિચારણાનાં બે અર્થઘટન વચ્ચે ભેદ પાડે છે.
તેના ખાતરની કળા-વિચારણા (ઈમારતનું પ્રવેશદ્વાર) અને કળા ખાતર જીવનની
વિચારણા (મૂળ ઈમારત); અને એલિયટ આ બંનેની વિગતે આલોચના કરે
છે. બોદલેર પહેલા પ્રકારની વિચારણા ધરાવે છે. પણ જ્યારે આ રીતે અર્થ-
ઘટન કરીએ ત્યારે આ વિચારણા કશાયતે લાગુ પડતી નથી. બહુ બહુ તો
કવિ માટે એ આચારસંહિતા તરીકે સ્વીકારો કે પછી તે તેની શક્તિઓના
અય્યમાંથી છગારી લેતી જીવનપ્રણાલી તરીકે સ્વીકારો તો એનો કશોક અર્થ
કોઈ શકે. કવિ જ્યારે કવિતા લખતો હોય ત્યારે તેને માત્ર કવિતા ઉપર જ
ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવું જોઈએ અને પોતાને પયગંબર કે સમાજશાસ્ત્રી માનીને
પાલવું ન જોઈએ. તેની સામે જે કાચ છે તે તેની પાસે ધ્યાનની એકાગ્રતા
માગે છે. ટૂંકમાં ફ્લોબેરે કે હેન્રી જેમ્સે સર્જન આ રીતે કર્યું હતું (તત્ત્વ-
ચિંતનથી જુદી પદ્ધતિ); તેમણે પોતાની સર્જનપ્રક્રિયાનો ‘ધમ’ સંભર્યો હતો.
અહીં ‘ધમ’નો અર્થ વિશિષ્ટ રીતે અલગ કરવાનો છે. પરંતુ કવિને અપાતા
આ પ્રકારના મોત્સાહન કે વ્યવહારુ ઉપદેશને કાવ્યરચના દરમિયાન કવિચિત્તમાં
પાલતી પ્રક્રિયા સાથે ગૂંચવી મારવો ન જોઈએ. કવિના બીજા આધ્યાત્મિક

જળગણા સાથે નિત્ય સંપર્કમાં ન હોય તેવી 'કાવ્યાત્મક પ્રતિભા'ને શોધી કાઢવાનો કોઈ અર્થ નથી. 'કવિ જ્યારે રચના કરતો હોય ત્યારે તેના સંપ્રાપ્ત આશયો ગમે તેવા હોય પરંતુ વાસ્તવમાં તે આવા કોઈ ભેદ (ધાર્મિક, નૈતિક માન્યતાઓ અને રસાનુભવ વચ્ચેના) સ્વીકારતો નથી. બોદલેર તેની ઉત્તેજનાની પળોમાં ગમે તે કહે પણ કવિતા માત્ર ટેકનિકલ સિદ્ધિઓ અગટાવવાના આશયથી રચાતી નથી.

જીવનનાં ખીજાં પાસાંથી છેદાઈ ગયેલી અને સ્વયં-પર્યાપ્ત એવી કળા-વિભાવના કવિને લાગુ પાડી શકાતી નથી, એટલું જ નહિ ભાવકોના અને સામાજિકોના અનુભવ સાથે પણ એનો મેળ ખાતો નથી. કાવ્યનો રસાનુભવ ગમે તેટલો ગહન હોય તો પણ એ વાચન કોઈ ખાસ સંદર્ભને જ અસર કરતું નથી. તે તો આપણને સમગ્ર સંદર્ભમાં સ્પર્શે છે, તે આપણા નૈતિક અને ધાર્મિક અસ્તિત્વને પણ સ્પર્શે છે, (સીલેક્ટેડ એસેસ—પૃ. ૩૫૦). જે સાહિત્ય કૃતિ કોઈ અદ્ભુત કૌશલ દ્વારા પોતાને ખીજા બધા જ અનુભવોથી પૃથક્ કરી શકે તે છેવટે તો હાસ્યારૂપક રમતમાં સરી પડશે. એવી જ રીતે કોઈ પણ કળાશાખાનો એવો વિવેચક કદાપી ન શકાય જે 'કળાનો આસ્વાદ કોઈ આગવી રીતે લેતો હોય, અને એ આસ્વાદ તેના પોતાના ખીજા રસ અને અનંત ઇચ્છા-આવેજોથી સંપૂર્ણપણે ભિન્ન હોય.' માનવચૈતન્યનો સ્વભાવ એકતા સિદ્ધ કરવાનો છે તેમાં અને જેમની સાથે આપણે આપણા અનુભવોને સાંકળીએ છીએ તે ભિન્ન ભિન્ન માનસિક માળખાંઓની વિવિધતા અત્યેના અસંતોષમાં આ અભિન્નતાનું કારણ મળશે. આપણે બધા આપણા રસાનુભવો તત્ત્વજ્ઞાન અને નીતિ દ્વારા પ્રમાણિત થાય એ ઇચ્છીએ છીએ. આપણે માત્ર સુખી થવા માગતા નથી પણ વધારામાં આપણે સુખી હોવાની સાર્થકતા પણ અનુભવવા માગીએ છીએ. આ વલણ તે બહાર રહીને વલ્યુંવવાને સમર્થ હતા પરંતુ તેઓ પોતે હમેશા એને ત્યજી શક્યા ન હતા કારણ કે કવિતા અને શાશ્વત વચ્ચેના સંબંધો તપાસતી વખતે તેઓ પોતાના છેલ્લા નિબંધમાં બંને વચ્ચે સંવાદ કરી આપે છે :

‘કાવ્યની ભાષા શાશ્વત સંક્રમિત કરવા માટે અત્યંત સમર્થ ભાષા છે.’ જે તેમણે પોતાના માટે આ ભૂમિકા સ્વીકારી હોત તો તેનાથી કળા કળા ખાતરના સિદ્ધાંતના ખીજા અર્થઘટનના દિશામાં તે રોમેન્ટિક કવિ બની શક્યા હોત કારણ કે છેવટે તો કવિતા અને કળા જે વિશેષાધિકાર ધરાવે છે તે ખીજા બધી જ પ્રવૃત્તિઓથી આ પ્રવૃત્તિને જિંયા દરજ્જાની બનાવે છે.

પણ વાસ્તવમાં પરિસ્થિતિ આવી નથી. આ સિદ્ધાંતનું ખીજું અર્થઘટન

રામેન્ટિક સૌંદર્યશાસ્ત્રના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે સુસંગત છે અને એલિયટે તે
 બોદલેર કરતાં વોલ્ટર પેટર, મેથ્યુ આર્નલ્ડ જેવા અંગ્રેજ સર્જકો સાથે વધા
 સાંકળ્યું છે. આ અર્થઘટન કળાની નહીં પણ જીવનની એક દિલસૂદી રંગ
 કરે છે; એ નીતિશાસ્ત્ર છે, સૌંદર્ય નથી. પોતાના જીવનને કળામાં ટાળવ
 માગતા ડેન્ડીની દિલસૂદી પેટર આલેખે છે. આર્નલ્ડ તેનું થોડું આછું વૈયક્તિક
 પાઠાંતર રજૂ કરે છે. તે ધર્મના અને દિલસૂદીના સ્થાને પણ સંસ્કૃતિ મૂકવ
 માગે છે; સાહિત્ય સંસ્કૃતિનું જ એક અંગ છે, આર્નલ્ડની અને તેના અનુ
 યાયીઓની દૃષ્ટિએ પહેલાં ધર્મ જે કામગીરી બજાવતો હતો તે હવે કવિતાએ
 બજાવવાની છે; સાદી રીતે કહેવું હોય તો તેનું કાર્ય આપણા ઉદ્ધાર કરવાનું
 છે. એલિયટ સાથે ધર્માનુભવ બાજુના હતા એટલે તેમની દૃષ્ટિએ તો આલેખકોઈ
 પણ પ્રયત્ન નિષ્ફળ જ પુરવાર થાય. 'કવિતા પાસે એવી અપેક્ષા રાખવી કે તે
 ધાર્મિક અને ચિંતનાત્મક કક્ષાનું જ્ઞાન આપે એ તો હાયાની હાયાને ભેટવાની
 વાત થઈ. અને એમ કરતાં તત્ત્વજ્ઞાન અને ધર્મનું તો અવમૂલ્યન થાય છે જ.
 એ કોઈ યુગ ધર્મમાં શ્રદ્ધા ધરાવતો ન હોય, (જેવી રીતે આપણા યુગ) તો
 ધર્મને સ્થાને કવિતા મૂકી દેવાથી ઈતિશ્રી આવી જતી નથી. એમ કરવાથી
 જાનેને તુકસાન થાય છે. એ કંઈ સાચો હોલ તો વળી રહેતો નથી; આવા
 પ્રયત્નો તો આપણે જે જમાનામાં જીવીએ છીએ તેના નૈતિક સ્વૈરવિલાસના
 જ એ લક્ષણરૂપ છે. ભૂતકાળના સ્વચ્છ યુગમાં તો કવિતા અને ધર્મ પરસ્પર
 સંવાદિતા ટકાવી શક્યા હતા પણ આપણા (વ્યક્તિકેન્દ્રી) યુગમાં ધર્મ મૃતઃપ્રાય
 છે અને સાહિત્ય વધારે ને વધારે બિનસાંપ્રદાયિક સ્વરૂપનું થતું જાય છે,
 એટલે એ સ્થિતિ ધર્મને સ્થાને કવિતાને આજીવાને તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. આપણે
 આ પરિસ્થિતિને દૂર કરી શકવાના નથી, સમયના કાંટાને પાછળ મૂકી શકવાના
 નથી; પણ વર્તમાન પરિસ્થિતિ વિશે સ્પષ્ટતા તો જોળવી છેવી જોઈએ. કળા
 કળા ખાતર વિચારણાનાં બે અર્થઘટનોનો એલિયટ જે વિરોધ કરે છે તેમાંથી
 શીખવા મળતા 'પાઠ સ્વીકારવા જોઈએ તો પરિસ્થિતિ વધુ મુશ્કેલ બને છે.
 આમાંનાં પહેલા અર્થઘટન પ્રમાણે રસાનુભવને અને નૈતિક અનુભવને અલગ
 પાડી ન શકો. ખીજું અર્થઘટન આ જાનેને જોળવવા સામે તમને ચેતવે છે.
 આ બે અર્થઘટનો વચ્ચેના વિરોધને જેવી રીતે ટાળા શકાય ? એલિયટ મહા
 સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતા નથી પરંતુ આ સમસ્યાનું નિરાકરણ આવી રીતે લાવી
 શકાય-સર્જક અને વાચકના પોતાના અનુભવજગતમાં, સાહિત્યકૃતિમાં (પછી
 તે નાટક હોય કે કવિતા) આ બે તરફો અલગ જ રહે છે અને સ્વાયત્ત પણ
 એટલા જ આટલે રામેન્ટિકોનો દાવો ખોટો છે.

કવિતા દ્વારા પ્રગટ થયેલો વિચાર કવિતા જ છે અને એને વિચાર તરીકે વિચાર સાથે સંબંધ નથી એવું કવી રીતે કહી શકાય એ વાત એલિયટને સમજતી નથી. કોઈ કાવ્યકૃતિમાં નિરૂપાયેલા વિચારો કાવ્યની બહાર પણ જોઈ શકાય છે અને સાહિત્યનો સમગ્ર ઇતિહાસ આની તો શાખા પૂરશે. આવું શા માટે હોવું જોઈએ એનું પણ કારણ છે. આપણે જોઈએ છીએ કે તે પ્રસાદે કવિ જે રચનાપ્રક્રિયામાં રોકાયેલો રહે છે તે જ તેને આટલો બધો વ્યસ્ત રાખે છે કે તે આસપાસના વિચારોમાંથી પોતાના વિચારો ગ્રહી શકતો નથી. અને કવિતા - ખાસ કરીને તો મહાન કવિતા - વિચારો વિના ગતિ કરી શકતી નથી. 'થિયોલોજી અને તત્ત્વજ્ઞાન, નીતિશાસ્ત્ર અને રાજકારણને સ્પર્શ્યા વિના આપણે દાન્ટે, શેક્સપિયર કે ગાંધીને આજો વિચાર કહી શકીએ નહીં.' ('જોન પોએટ્રી એન્ડ પ્રોપોઝિશન' - ૨૧૫) આ પ્રકારે વિચારોની વાત કરવાનો અર્થ એવો નથી કે તમારે એ સ્વીકારવા પડે. એનો અર્થ એવો થયો કે શુદ્ધ કવિતા જેવું કશું છે જ નહીં. કવિતાને વિચારોની અને મૂલ્યોની જરૂર પડતી હોઈ બધી જ કવિતા અનિવાર્ય રીતે 'અશુદ્ધ' છે, અને વિચારો તથા મૂલ્યો એક માત્ર કવિતામાં જ જોવા મળે એવું નથી.

એટલે છેવટે તો એલિયટ કહે છે કે તમારે કવિતા બે સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણો વડે જોવી જોઈએ, પછી બંનેને વ્યવહારમાં આપણા અનુભવોને પૃથક્ પૃથક્ રીતે સમજવાનું અધુરું પડતું હોય. રસાનુભવના દૃષ્ટિબિંદુથી આપણને ખ્યાલ આવે કે કોઈ કૃતિ સાહિત્ય છે કે નહીં અથવા એ સંપૂર્ણ સાહિત્ય છે કે નહીં. પણ આપણા અન્ય દૃષ્ટિબિંદુથી - અર્થાત્ નૈતિક, સામાજિક કે ચિંતનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુ વડે ખ્યાલ આવશે કે કોઈ કૃતિ મહાન છે કે નહીં. જો આપણે મહાન કવિતાની શોધમાં નીકળ્યા હોઈએ તો એ અનિવાર્ય છે કે એ કવિતાના આધારરૂપ ફિલસૂફી પણ મહાન હોવી જોઈએ. 'પ્રથમ પંક્તિના મહાન કવિ માટે' અત્યંત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સારામાં સારી સામગ્રી છે એ વિશે તો લાગ્યે જ શંકાને સ્થાન છે.' (પોએટ્રી એન્ડ પ્રોપોઝિશન - ૧૦૬) આપણે જાણીએ છીએ કે એલિયટને મન અત્યંત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સેન્ટ ટોમસ એક્વિનાની હતી. આમ છતાં આ વાત મહત્ત્વની નથી: મહત્ત્વની વાત એ છે કે રોમેન્ટિકથી શુદ્ધ પાડીને એલિયટ એ વાતનો ઇન્કાર કરે છે કે કળામાંથી ઉચ્ચ પ્રકારની નીતિ કે ફિલસૂફી જન્મી શકે; મહાન ફિલસૂફી વિના મહાન કળા નથી એમ કહેવામાં તે પરોક્ષ રીતે નીતિના અસ્તિત્વ આગળ કળા-સર્જનને ગોણુ ગણાવે છે. આ અર્થમાં તેનો દૃષ્ટિકોણ રોમેન્ટિક ઓછો છે,

રોમેન્ટિક સૌંદર્યશાસ્ત્રના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે સુસંગત છે અને એલિયટે તેને
 બોલેલેર કરતાં વોલ્ટર પેટર, મેથ્યુ આર્નલ્ડ જેવા અંગ્રેજ સર્જકો સાથે વધારે
 સંકળાયું છે. આ અર્થઘટન કળાની નહીં પણ જીવનની એક ફિલસૂફી રજૂ
 કરે છે; એ નીતિશાસ્ત્ર છે, સૌંદર્ય નથી. પોતાના જીવનને કળામાં ટાળવા
 માગતા કેન્ડીની ફિલસૂફી પેટર આલેખે છે. આર્નલ્ડ તેનું થોડું ઓછું વૈયક્તિક
 પાઠાંતર રજૂ કરે છે. તે ધર્મના અને ફિલસૂફીના સ્થાને પણ સંસ્કૃતિ મૂકવા
 માગે છે; સાહિત્ય સંસ્કૃતિનું જ એક અંગ છે, આર્નલ્ડની અને તેના અનુ-
 યાયીઓની દૃષ્ટિએ પહેલાં ધર્મ જ કામગીરી બજાવતો હતો તે હવે કવિતાએ
 બજાવવાની છે; સાદી રીતે કહેવું હોય તો તેનું કાર્ય આપણે ઉદ્ધાર કરવાનું
 છે. એલિયટ સાથે ધર્માનુભવ બળતા હતા એટલે તેમની દૃષ્ટિએ તો આવા કોઈ
 પણ પ્રયત્ન નિષ્ફળ જ પુરવાર થાય. 'કવિતા પાસે જોવી અપેક્ષા રાખવી કે તે
 ધાર્મિક અને ચિંતનાત્મક કક્ષાનું જ્ઞાન આપે એ તો હાયાની હાયાને ભેટવાની
 વાત થઈ. અને એમ કરતાં તત્ત્વજ્ઞાન અને ધર્મનું તો અવમૂલ્યન થાય છે જ.'
 બે કોઈ યુગ ધર્મમાં શ્રદ્ધા ધરાવતો ન હોય, (જેવી રીતે આપણે યુગ) તો
 ધર્મને સ્થાને કવિતા મૂકી દેવાથી ઈતિહાસી આવી જતી નથી. એમ કરવાથી
 બંનેને નુકસાન થાય છે. એ કંઈ સાચો હોલ તો વળી રહેતો નથી; આવા
 પ્રયત્નો તો આપણે જ જમાનામાં જીવીએ છીએ તેના નૈતિક સ્વૈરવિલાસના
 જ એ લક્ષણરૂપ છે. જૂતકાળના સ્વર્ણયુગમાં તો કવિતા અને ધર્મ પરસ્પર
 સંવાદિતા ટકાવી શક્યા હતા પણ આપણા (વ્યક્તિકેન્દ્રી) યુગમાં ધર્મ મૃતઃપ્રાય
 છે અને સાહિત્ય વધારે ને વધારે બિનસાંપ્રદાયિક સ્વરૂપનું થતું જાય છે,
 એટલે એ સ્થિતિ ધર્મને સ્થાને કવિતાને આજીવાને તદ્દન પ્રતિકૂળ છે. આપણે
 આ પરિસ્થિતિને દૂર કરી શકવાના નથી, સમયના કાંટાને પાછળ મૂકી શકવાના
 નથી; પણ વર્તમાન પરિસ્થિતિ વિશે સ્પષ્ટતા તો કેળવી લેવી જોઈએ. કળા
 કળા ખાતર વિચારણાનાં બે અર્થઘટનોનો એલિયટ જ વિરોધ કરે છે તેમાંથી
 શીખવા મળતા પાઠ સ્વીકારવા જોઈએ તો પરિસ્થિતિ વધુ મુશ્કેલ બને છે.
 આમાંનાં પહેલા અર્થઘટન પ્રમાણે રસાનુભવને અને નૈતિક અનુભવને અલગ
 પાડી ન શકા. બીજું અર્થઘટન આ બંનેને ભેળવવા સામે તમને એતલે છે.
 આ બે અર્થઘટનો વચ્ચેના વિરોધને કેવી રીતે ટાળી શકાય ? એલિયટ મહા
 સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહેતા નથી પરંતુ આ સમસ્યાનું નિરાકરણ આવી રીતે લાવી
 શકાય-સર્જક અને વાચકના પોતાના અનુભવજગતમાં, સાહિત્યકૃતિમાં (પછી
 તે નાટક હોય કે કવિતા) આ બે તરફો અલગ જ રહે છે અને સ્વાયત્ત પણ
 એટલા જ મારે રોમેન્ટિકોનો દાવો ખોટો છે.

કવિતા દ્વારા પ્રગટ થયેલો વિચાર કવિતા જ છે અને એને વિચાર તરીકે વિચાર સાથે સંબંધ નથી એવું કેવી રીતે કહી શકાય એ વાત એલિયટને સમજાતી નથી. 'કોઈ કાવ્યકૃતિયાં નિરૂપાયેલા વિચારો કાવ્યની બહાર પણ જોઈ શકાય છે અને સાહિત્યનો સમગ્ર ઇતિહાસ આની તો શાખા પૂરશે. આવું શા માટે હોવું જોઈએ એવું પણ કારણ છે. આપણે જોયું છે તે પ્રમાણે કવિ જે રચનાપ્રક્રિયામાં રોકાયેલો રહે છે તે જ તેને આટલો બધો વ્યસ્ત રાખે છે કે તે આસપાસના વિચારકોમાંથી પોતાના વિચારો ગ્રહી શકતો નથી. અને કવિતા - ખાસ કરીને તો મહાન કવિતા - વિચારો વિના ગતિ કરી શકતી નથી. 'થિયોલોજી અને તત્ત્વજ્ઞાન, નીતિશાસ્ત્ર અને રાજકારણને સ્પર્શ્યા વિના આપણે દાનતે, શેક્સપિયર કે ગબ્બેનો જાણે વિચાર કહી શકીએ નહીં.' ('જોન પોએટ્રી ઓન્ડ પોએટ્રીસ' - ૨૧૫) આ પ્રકારે વિચારોની વાત કરવાનો અર્થ એવો નથી કે તમારે એ સ્વીકારવા પડે, એનો અર્થ એવો થયો કે શુદ્ધ કવિતા જેવું કશું છે જ નહીં. કવિતાને વિચારોની અને મૂલ્યોની જરૂર પડતી હોઈ બધી જ કવિતા અનિવાર્ય રીતે 'અશુદ્ધ' છે, અને વિચારો તથા મૂલ્યો એક માત્ર કવિતામાં જ જોવા મળે એવું નથી.

એટલે છેવટે તો એલિયટ કહે છે કે તમારે કવિતા બે સ્વતંત્ર દૃષ્ટિકોણો વડે જોવી જોઈએ, પછી ભલેને વ્યવહારમાં આપણા અનુભવોને પૃથક્ પૃથક્ રીતે સમજવાનું અધરું પડતું હોય. રસાનુભવના દૃષ્ટિબિંદુથી આપણને ખ્યાલ આવે કે કોઈ કૃતિ સાહિત્ય છે કે નહીં અથવા એ સંપૂર્ણ સાહિત્ય છે કે નહીં. પણ આપણા અન્ય દૃષ્ટિબિંદુથી - અર્થાત્ નૈતિક, સામાજિક કે ચિંતનાત્મક દૃષ્ટિબિંદુ વડે ખ્યાલ આવશે કે કોઈ કૃતિ મહાન છે કે નહીં. જો આપણે મહાન કવિતાની શોધમાં નીકળ્યા હોઈએ તો એ અનિવાર્ય છે કે એ કવિતાના આધારરૂપ ફિલસૂફી પણ મહાન હોવી જોઈએ. 'પ્રથમ પંક્તિના મહાન કવિ માટે' અત્યંત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સારામાં સારી સામગ્રી છે એ વિશે તો લાગ્યે જ શંકાને સ્થાન છે.' (પોએટ્રી ઓન્ડ પ્રોપેગન્ડા - ૧૦૬) આપણે જાણીએ છીએ કે એલિયટને મન અત્યંત ઉચ્ચ કક્ષાની ફિલસૂફી સેન્ટ ટોમસ એક્વિનાની હતી. આમ છતાં આ વાત મહત્ત્વની નથી: મહત્ત્વની વાત એ છે કે રોમેન્ટિકોથી જુદા પાડીને એલિયટ એ વાતનો ઇન્કાર કરે છે કે કળામાંથી ઉચ્ચ પ્રકારની નીતિ કે ફિલસૂફી જન્મી શકે; મહાન ફિલસૂફી વિના મહાન કળા નથી એમ કહેવામાં તે પરોક્ષ રીતે નીતિના અસ્તિત્વ આગળ કળા-સર્જનને ગૌણ ગણાવે છે. આ અર્થમાં તેનો દૃષ્ટિકોણ રોમેન્ટિક ઓછો છે,

દક્ષાચિદ્ધ વધારે છે.

ગ્રીસ વિચારક લેસિંગે રજૂ કરેલા વિદ્યાર્પને વર્ણવવા માટે આવી વાચકો યોગ્ય મુદ્દેશ યઈ પડે. 'Hamburgische Dramaturgie'માં રૂપરચના વાદો અને વાસ્તવવાદી વ્યાખ્યાઓ એકમેકની સાથે એવા મલે છે એ વાત તરત યાદ આવે. આ બે જગ્યાઓ વચ્ચે ઘાઈ પ્રકારનો પરસ્પર સંબંધ કોઈ એવી શક્યતા નહારી ન શકાય. એ એકવાનો પ્રયત્ન હવે હું કરીશ.

રૂપરચનાવાદના સન્દર્ભે તો કદી શકાય કે કળાબાણ ધટનાઓ ઉપર આધારિત ઘાઈ પણ સંબંધની સમજૂતીઓ લેસિંગ અસ્વીકારે છે. એ રીતે જ્યારે અનુકરણની વાત આવે છે ત્યારે લેસિંગ એ સિદ્ધાન્તને અસ્વીકારતો નથી પરંતુ પ્રકૃતિમાં એકેએક વસ્તુનું અસ્તિત્વ છે એટલે એ ઘાઈ પણ કળાત્મક વિભીષિકાનો જમાવ કરી શકાય એમ કહીને તે એની અપ્રસ્તુતતા સ્પષ્ટ કરે છે. પ્રકૃતિમાં એક વસ્તુ એવા નથી મળતી જે દરેક કળામાં એવા મલે છે અને તે કળાત્મકતા અર્થાત્ સમપ્રાણતા, પ્રમાણસાન અને આંતરસંબંધ-અર્થાત્ કળાકૃતિનાં ધટક તરવો વચ્ચેનો અવિનાશી સંબંધ. ઉપદેશાત્મકતાના સિદ્ધાન્તને પણ આ જ વાત લાગુ પડે છે. એટલે કળાની ઉપયોગિતાના સન્દર્ભે તે કહે છે : 'નાટ્યકારની રચનામાંથી ઘાઈ સર્વસામાન્ય સ્વ તારવી શકાય છે કે નહીં એનું જરૂર મહત્ત્વ જ નથી.' એમ લાગે છે કે લેસિંગ કળાબાણ વાસ્તવ માટેની માગણીને બદલે કળા આંતરેત વાસ્તવની માગણી રજૂ કરે છે. પછી સર્જક ત્રણે તે સ્વરૂપમાં રચના કરતો હોય. 'Hamburgische Dramaturgie'માં ડોમેડીથી વિરુદ્ધ ટ્રેન્કેડીની જરૂરિયાતો કઈ છે તથા મહાકાવ્ય, નીતિકથાઓના સન્દર્ભે સગા નાટ્યસાહિત્યની ચર્ચા અનેક સ્થળે કરવામાં આવી છે. દરેક સાહિત્યસ્વરૂપની સ્વરૂપગત વિશિષ્ટતાઓ જ એ પ્રકારની છે કે તેમાંથી તેની બધી જ લાક્ષણિકતાઓ પ્રગટતી રહે; જો તમે અનિવાર્ય લક્ષણોને (જે તકની નીપજ હોય) આકસ્મિક લક્ષણોથી (જે પરપરાની નીપજ હોય) જુદા પાડી શકો તો પેલી લાક્ષણિકતાઓ એક અખંડ વ્યવસ્થામાં ફેરવાઈ શકે. જ્યાં તેખકે ખોતાનું સ્વરૂપ પસંદ કરી લીધું ત્યાં કૃતિનિર્માણની સામાન્ય જરૂરિયાતોને સંતોષવી પડે. 'ઘાઈ' કવિએ ઘણું ઘણું કહ્યું હોય અને આમ છતાં ઘાઈ સિદ્ધિ ન પણ મેળવી હોય, તેની રચના આપણને બસર કરે એટલું જ પૂરતું નથી પણ તેના સ્વરૂપને અનુકૂળ બસરો પણ તેણે ઉપભાવવી પડે. એ સાચું કે પ્રતિભાશાળી સર્જક આમાં અપવાદરૂપ હોઈ શકે અને તે સ્વરૂપોની મેળમેળ કરી શકે પણ એનું કારણ જુદું છે.

પ્રતિભાશાળી હોવાનો અર્થ એ કે તે નવા સ્વરૂપો સર્જવાને સમર્થ છે, પ્રતિભા-
શાળી તો બધા જ નિયમ પોતે ઉપજાવી દે.

પણ બીજી બાજુએ લેસિંગ વારંવાર અપેક્ષા રાખે છે કે ચરિત્રો સાચાં
હોવાં જોઈએ, એથી વધુ સ્પષ્ટતાથી કહે છે.—‘જે સાચું હોય જ નહીં તે મહાન
બની શકે.’ એટલું સ્વીકારવું જોઈએ કે તેઓ જે પ્રકારના સત્ય વચ્ચે ભેદ
પાડે છે, આ ભેદને સ્પષ્ટ કરતી સંગ્રાઓ લેસિંગ એરિસ્ટોટલમાંથી લઈ આવે
છે; એરિસ્ટોટલની દષ્ટિએ કવિતાએ અનુકરણ કરવું જોઈએ પણ ‘વિશિષ્ટ’નું
અનુકરણ કરતા ઇતિહાસથી એણે જુદા પડવું જોઈએ, કવિતા સર્વસામાન્ય
સાથે સંબંધ રાખે છે. કવિ ઇતિહાસ સાથે જૂટ લઈ શકે.

સર્જક માનવીએ વાસ્તવમાં શું કયું તેની વાત કરવાને બદલે તે શું
કરી શક્યો હોત તેની વાત કરે છે. સર્જક ઉછીકતોમાં સત્ય નથી શોધતો
પરંતુ ચરિત્રોમાં શોધે છે. આટલી સાવધાની લીધા પછી કવિતામાં સત્યની
અનિવાર્યતા લેસિંગને વરતાય છે. શેક્સપિયરને મહાન બનાવનારું પરિબળ
‘પ્રેમના હાલ્માં ગંભીર રીતે પ્રવેશ કરવાની શક્તિ’ છે, અને ઈર્બ્યાના દુઃખપૂર્ણ
આવેગ વિશેનું એક વ્યાપક પુસ્તક ‘એથેલો’ છે. યુરીપાઈડ્સે સોક્રેટીસમાંથી
કોઈ તત્ત્વસિદ્ધાન્ત કે નૈતિક સૂત્રોનો બોધ લીધો ન હતો પણ ‘માનવજાતને
અને આપણી જાતને ઓળખવી; આપણી લાગણીઓને પિંજાવવી; બધી જ
આબતોમાં પ્રકૃતિનો સરળ અને ટૂંકા માર્ગ અપનાવવો; એના હેતુને અનુકૂળ
રહીને બધાનો નિર્ણય કરવો; વગેરે પાઠ તે શીખ્યો. એ રીતે યુરીપાઈડ્સ
અમર ટ્રેજેડીઓનું સર્જન કરી શક્યો પણ આમ કહેવાનો અર્થ શું એવો
નથી કે એ તો જગત વિશેનું જ્ઞાન થયું, કળાકૃતિની શુભવત્તાની પ્રતીતિ કરાવે
એવી રચનાગત સંરચનાની અહીં કશી વાત આવતી જ નથી?

લેસિંગનું સૌંદર્યશાસ્ત્ર આ જે દાવ્યોને માત્ર એકી સાથે મૂકી આપતું
નથી પણ આ બંને દાવ્યોને સમાંતરે ચોજીને આ પ્રશ્નનું નિરાકરણ પણ
શોધવા માગે છે. કૃતિઅંતર્ગત સાદશ્યાભાસ જેવી ખેવડા અર્થવાળી વિભાવના
ધરીને લેસિંગ પોતાની ભૂમિકાને આગળ વિકસાવે છે. ‘કૃતિઅંતર્ગત’ વિશેષણ
દ્વારા કળાકૃતિમાં ચાલતી રચનાપ્રક્રિયા સૂચવાય છે—કાર્યકારણનું સામર્થ્યપૂર્ણ
જોડાણ, કૃતિનાં ઘટકોનો પરસ્પર અવિનાશાવી સંબંધ વગેરેનો સમાવેશ આમાં
થાય; સાદશ્યાભાસ સંજ્ઞા દ્વારા કૃતિનો બાહ્ય જગત સાથેનો સંબંધ સૂચવાય
છે; આ સંબંધ એરિસ્ટોટલને અનુસરીને સત્ય સાથે નહીં પણ સાદશ્યાભાસની
ભાષામાં વર્ણવાયો છે. સર્જક શું સિદ્ધ કરવાનો પ્રયાસ કરશે? ચરિત્રો દ્વારા

સાધારણ યતી ઘટનાઓ એકમાંથી અનિવાર્યપણે બીજીને જન્માવે એ રીતે યોજવા મથે, હરેક પાત્રના વ્યક્તિત્વને અનુરૂપ લાગણીઓ નિરૂપે અને આ લાગણીઓને એવા ક્રમિક તળકાઓમાંથી પસાર કરાવે છે કે તમને એ ગતિ સાવ સ્વાભાવિક અને નિયમિત જ લાગે. કૃતિનાં અવિનાશાવી ઘટકોમાંથી પ્રગટ થતા કળાત્મક સત્યથી થયેલો ચર્ચાનો આરંભ હવેટો તો સત્યના પ્રભાવમાં પરિણમે છે. સર્જક પોતાનું વિશ્વ વધુ તાર્કિક અને વધુ સંવાદી બનાવે છે અને એ રીતે પ્રકૃતિસર્જિત વિશ્વનું તે સાચું પ્રતિનિધિત્વ કરે છે.

કવિ પ્રાથમિક દક્ષાના સત્યનો અસ્વીકાર કરે છે, પણ આમ કરવા પાછળનો હેતુ વધુ ઉચ્ચ સત્ય પામવાનો છે અને એ સત્ય સૌન્દર્ય સિવાય બીજું કશું જ નથી. કવિ વસ્તુઓ જોવી છે તેવી જ સર્જક માત્રો નથી પણ જ્યાં વિરોધાભાસ ન હોય, પરસ્પર વિસંવાદિતા ન હોય, જ્યાં કાર્યકારણ અત્યંત સામર્થ્યપૂર્વક સિદ્ધ થયા હોય, બીજા શબ્દોમાં તર્કાગ્રિત જગતનું—જેને કળાની ભાષામાં સંવાદિતા કહેવામાં આવે છે. નાના પાયા પર પરમ પ્રતિભાશાળીનું અનુકરણ કરવા માટે કવિ આ પ્રવર્તમાન જગતના અંશો લે છે, તેમને અવળાંતરણ કરે છે, સંકોચે છે વિસ્તારે છે જેથી કરીને પોતાની સમગ્રતા પ્રગટી શકે અને પોતાના હેતુઓ અનુસાર ગોઠવી શકાય. અને કવિ જ્યારે કૃતિગત સંવાદિતા સંપૂર્ણપણે પ્રગટાવે ત્યારે તે મહાન સત્ય પણ સાથે સાથે પ્રગટાવે છે. આને જ કૃતિઆત્મગત સાદશ્યાભાસ કહેવામાં આવે છે.

આ રીતે સત્ય અને સૌન્દર્ય વચ્ચેનો પ્રશ્ન નવેસરથી રજૂ કરીને લેસિંગ કળા અને ઉપદેશ—નીતિ વચ્ચેનો સંબંધ તપાસે છે. આપણે જોઈએ તે પ્રમાણે આ બે વચ્ચેનો સંબંધ ઉપદેશના સ્વરૂપે જોવા મળતી સ્થૂળ નીતિના વર્ચસુ દેહણ કળાને મૂકી આપતો નથી. અને છતાં લેસિંગ એસ પણ માને છે કે કવિ જે પાત્રો સર્જે, વિકસાવે તે જ્યાં સંવાદી અને સમયોજન હોવાં જોઈએ, માત્ર કૃતિઆત્મગત સાદશ્યાભાસથી ન ચાલે પણ જે-અત્ય છે તેની પ્રાપ્તિ તરફ દોરી જાય એવું પ્રયોજન પણ હોવું જોઈએ. આ પરસ્પર વિરોધી ભાગણીઓને પ્રવી. રીતે સંતોષી શકાય કે લેસિંગ આનો ઉત્તર આવી રીતે સૂચવે છે : કળાકારનો હેતુ તો માનવવર્તનના નિરૂપણનો છે; આદર્શનો વિચાર ક્યાં વિના માનવીય સંલેપકાંક્ષાઓની વાત કરી ન શકાય કારણ કે એ વિના માનવ અને પણ વચ્ચે કશો ભેદ પાડી શકાતો નથી. આદર્શો વિનાનું જગત રજૂ કરીને સંતોષ માનનારા 'લેખકો' સંલેપી શકે; સુદર પદાર્થના નિર્માણ માટે અનિવાર્ય હોય એ સિવાયના જ્યાં જ આદર્શો તેઓ પોતે પણ ત્યજી દે છે

(કળા કળા ખાતરના વાદને સ્થૂળ સ્વરૂપમાં આ રીતે ઘટાવી શકાય) પણ પ્રથમ પંક્તિનો સર્જક માનવઅસ્તિત્વના આ પરિણામને ઉવેખી શકે તો નથી અને એના સત્યને રજૂ કરવાની તેની ફરજ બની જાય છે-પણ સાથે સાથે કોઈ નૈતિક સૂત્રો તે રજૂ કરવા માગતો નથી. પ્રતિભાશાળી સર્જકનો હેતુ 'જ્યાં આપણે તાત્કાલિક આકર્ષણ કે જુગુપ્સા અનુભવતા નથી ત્યાં ધ્રુવચાકાંક્ષા અને તિરસ્કારથી ભરેલા આપણા ચિત્તને ધ્યાનપાત્ર પદાર્થોથી જલકાવી દેવાનો; અને એ પદાર્થોને તેમના સાચા સન્દર્ભમાં રજૂ કરવાનો હોય છે. એને કારણે જેમની ધ્રુવચા કરવી જોઈએ તેમનો તિરસ્કાર કરીએ અને જેમનો તિરસ્કાર કરવો જોઈએ તેમની ધ્રુવચા કરતા થઈએ' એવી 'કોઈ પ્રાન્તિમાં સરી નહીં' પડીએ.

કળા અને નીતિ વચ્ચેના સંબંધની સમસ્યાનું લેસિંગ દ્વારા રજૂ થયેલું નિરાકરણ આ રીતે બોદાવેર અને એલિયટ કરતાં જુદા પ્રકારનું છે. કળા પોતે જ ઉચ્ચ કક્ષાની નીતિ પ્રગટાવે છે એવી રોમેન્ટિક બુમિકાની તે વિરુદ્ધ છે; તેવી જ રીતે કળાકૃતિની ખાલ સર્જાયેલા નીતિ અને તત્ત્વજ્ઞાનનો ઝંડાધારી કવિ છે એવી વિચારણાની તે વિરુદ્ધ છે. લેસિંગ એમ સૂચવવા માગે છે કે અત્ય પોતે નથી તો નૈતિક કે નથી અનૈતિક (સત્ય કોઈ મૂલ્ય નથી.) પણ એ સત્યને પામવું, એની અભિવ્યક્તિ કરવી એ નૈતિક વલણ છે. કવિ પાસે અપેક્ષા પણ આ રાખવામાં આવે છે. જે આ જગત વિશેનું સત્ય તે ઉત્તમ રીતે અભિવ્યક્ત કરે અને 'સાચો પ્રકાશ' પાથરે તો કળાકારે તેની નૈતિક ફરજ બજાવી ગણાય. આ અર્થમાં શેક્સપિયર દાન્ટે કરતાં ઓછો નીતિવાદી નથી. પણ આનો અર્થ એવો નથી થતો (બોદાવેર જે કે એવું માને છે) કે સૌંદર્ય તુકસાત કરવાને અસમર્થ છે : કવિ અનીતિમાન હોઈ શકે; પણ એવા સંજોગોમાં કવિના શબ્દોમાં જેવા મળતી અનીતિ અને એમને અભિવ્યક્ત કરવાની પ્રક્રિયામાં સમાયેલી નીતિ વચ્ચે વિરોધાભાસ જાગે અથવા ટેન્શન પ્રગટે.

આ શોધ લેસિંગના સમગ્ર સૌંદર્યશાસ્ત્રનો પાયો છે. એનો અર્થ એવો નથી કે જે સત્ય બીજાઓના ધ્યાન ખેંચાર જતું રહ્યું છે એ સત્ય તેમની પકડમાં આવી ગયું છે એવું તે માને છે. તેમની એક સુંદર દૃષ્ટાન્ત કવિતા બાણીતી છે. સત્ય તો તે ઈશ્વરને જ સોંપી દે છે, એ સત્ય પોતાની પાસે રહે. એને ખદલે તે પોતે અનંત શોધ કરવા માગે છે, તે શોધમાં એટલી જ નિશ્ચિતતા છે કે એની પ્રાપ્તિ કદી તેને થવાની નથી. માનવજાતને શિક્ષણ આપવું

વનપ્રદેશમાં સુખ્યેતથી રહેતા એક કાફલો એ પ્રદેશમાં કુબકાળની પરિસ્થિતિ સર્જનાં ને વિશેષ તો કોઈ અચાત મનુષ્યના લયથી પોતાના પ્રદેશને છોડી ચાલી નીકળે છે અને રખડો, ભટકતો, ધાકેલો ને વિખેરાતો રણપ્રદેશમાં જઈ પહોંચે છે એ કૃતિનું મુખ્ય ઘટનાસૂત્ર છે. આ મુખ્ય ઘટનાને નિરૂપવા કાફલાનું જ વિશ્વ સર્જકે બિલુ કયું છે અને પછી એ ઘટનાને જ રીતે લેખકે આલેખી છે તે વિવિધ રીતે અપ્રતીતિકર લાગ્યા કરે છે. જમ કે વનપ્રદેશમાં રહેતા કાફલાના માણસો પાસે ઘોડા છે, ગાયો છે, તેઓ શિકાર કરવા જાય છે અને દર વર્ષે આવતા વહુઓ સાથે સંપર્ક રાખે છે. પરંતુ પોતાના જવા બીજા કાફલાઓથી સાવ કપાઈને જીવે છે. આ પ્રમાણે જીવવાનું શું કારણ તે કૃતિમાંથી સ્પષ્ટ થતું નથી. ઘડીભર આ રીતે કાફલો જીવે છે એ સ્વીકારી લઈએ, પણ જ્યારે કાફલાના જીવનમાં એના અસ્તિત્વનો પ્રશ્ન ઊભો થાય, એને સ્થળાંતર કરવાની ફરજ પડે ત્યારે એવા વિષમ સંજોગોમાં અન્ય કાફલાસમાજોની સ્થિતિ શું છે, એમણે આ મુશ્કેલીઓનો સામનો કરવા શું કયું, તેમણે સ્થળાંતર કર્યું તો કઈ દિશામાં સ્થળાંતર કર્યું. એ જાણવાની કોઈ ખેવના આ કાફલાના માણસો ન કરે એ વર્તન માનવસ્વભાવ વિરુદ્ધનું લાગે. આ કાફલો અન્ય કાફલા કરતાં કંઈક વિશિષ્ટ છે એવું લેખકને અભિપ્રેત હોય તો કૃતિમાંથી એ જીપસવું જોઈએ.

સ્થળાંતર પછી પણ અન્ય કાફલાનાં લોકો એમને કયાંય મળતા નથી. તે વખતે બીજા કાફલા ક્યાં ગયા, એમનું શું થયું એની કોઈ જિજ્ઞાસા કે ચિંતા આ કાફલામાં કોઈને નથી.

સ્થળાંતર વખતે અને ત્યાર પછી કાફલાની ગતિ કોઈ સલામત સ્થળની શોધ તરફ હોય. પણ કાફલામાં એવા કોઈ સલામત સ્થળને શોધવાની, એ તરફ જવાની મંથામણ થઈ હોય એવું નથી અનુભવાતું. સલામત સ્થળને બદલે રણપ્રદેશ તરફ એને કેમ ધકેલાવું પડ્યું એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં વરતાતી નથી.

નવલકથામાં સૌથી મહત્વની ઘટના કાફલાના સ્થળાંતરની છે. ખાસ તો કોઈ અચાત પુરુષના આક્રમણના કારણે કાફલો પોતાનો પ્રદેશ છોડે છે. આ અચાત પુરુષ કોણ છે એ રહસ્યમય છે અને એ રહસ્ય જીવું કરવામાં અને દ્વારા કાફલાનાં લોકોમાં આતંક પ્રસરે એવી પરિસ્થિતિ સર્જવામાં લેખકને સારી સફળતા મળી છે, પરંતુ પછી એ પરિસ્થિતિની શક્યતા જોઈને હંદે તારવી જોઈએ તેટલી નથી તાગી. સ્થળાંતર પછી અચાત પુરુષનો આતંક કમશઃ વધતો

જતો હોય, એનાથી મુક્ત થવા માટે કાફલો વિવિધ સલામત સ્થળો માટે ફાંફાં મારતો હોય, નિષ્ફળ બનતો હોય અચાત પુરુષના લયમાંથી છૂટવા ઉદ્ધવા શ્વાસ સુધી લડી લેવાના મિબજમાં આવી જતો હોય એવી કાઈક રીતે બે કથા આલી હોત તો એ પ્રભાવક ને સુશ્લિષ્ટ બની શકી હોત.

‘કાફલો’માં ફેટલીક વસ્તુઓ પ્રતીકાત્મક બનીને આવી છે, પરંતુ એ વસ્તુઓ વાચ્યસ્તર પર પ્રતીતિકર રીતે ન ઉપસતી હોવાને લીધે કૃતિમાં ગંદાઈ ગયેલા ગાંગડા જેવી લાગે છે. જેમ કે વૃંદારકના પાત્ર સાથે જોડાયેલો કાફલાનો સંચિત ભૂતકાળ. નવલકથામાં પોતાની પાસે રહેલો સંચિત ભૂતકાળ હવે કાફલાના કથા મનુષ્યમાં સંક્રાન્ત કરવો એની ચિંતા કરતો વૃંદારક દેખાય છે, પરંતુ એ વીગત વૃંદારકના ચરિત્રનો અંશ બની હોય એમ પ્રતીત થતું નથી. ભૂતકાળમાં વૃંદારકે પોતાની પાસે રહેલો ભૂતકાળનો વારસો કાફલાના બીજા મનુષ્યને આપવા ફેટલો પ્રયત્ન કર્યો ? કાફલાના સાણસોમાંથી કોઈ એ ભૂતકાળને ઝીલવામાં કેમ સફળ ન બન્યું ? વૃંદારકે સ્ત્રીના અપંગ ને મૂંગા પુત્રને ભૂતકાળનો વારસો સોંપવા કેમ પસંદ કર્યો ? ફક્ત એક જ વાક્ય બોલેલો પુત્ર પોતે જે ભૂતકાળનો વારસો આપે છે તે ખરેખર ઝીલે છે ખરો એની કોઈ પ્રતીતિ વૃંદારકને થાય છે ખરી ? આવા આવા પ્રશ્નોના કોઈ ઉત્તર કૃતિમાં પ્રાપ્ત નથી થતા એટલે સંચિત ભૂતકાળની વીગત વૃંદારકના ચરિત્રનું નિર્માણ કરવા માટે કામે નથી લગાડાઈ. કૃતિમાં વૃંદારક તો વિશેષ ઊગસે છે સોમાના પતિ અને કાલાના પ્રેમી તરીકે.

સ્ત્રીના પતિપ્રેમને વ્યક્ત કરવા બે વીગતો કૃતિમાં મુકાઈ છે. શિકારેથી બચાવી સાથે પતિ નથી આવતો ત્યારે સ્ત્રી ધણી રાત સુધી નથી ઊંઘતી, આ વીગત કૃતિમાં થોડાક વિસ્તરીને પરિસ્થિતિનું રૂપ નથી લેતી એને કારણે અસ્વાભાવિક બની જાય છે. કોઈ વ્યક્તિ ઊંઘ્યા વગર ફેટલો વખત રહી શકે ? સ્ત્રી ધણી દિવસ સુધી ન ઊંઘી એની કોઈ પ્રતિકૃતિ અસર એના શરીર પર કે આવનાર બાળક પર પડી ? (સ્ત્રી અપંગ પુત્રને જન્મ આપે છે, પરંતુ એને ન ઊંઘવાને કોઈ સંબંધ નથી.) કૃતિમાં એની કોઈ વાત નથી, એવી બીજી વીગત છે પતિની રાહ જોવા માટે સ્ત્રીનું ભેખડ પર ચડી સતત જંગલ તરફ તાકીને ઊભા રહેવું. સવાર, બપોર, સાંજ સતત સ્ત્રી આ પ્રમાણે ઊભી રહે છે અને એના આ વર્તનનો વારંવાર કૃતિમાં ઉલ્લેખ થયો છે. પોતાનો પતિ મૃત્યુ નથી પામ્યો, એ જરૂર એક દિવસ પાછો કાફલામાં આવશે એવી સ્ત્રીની દૃઢ પ્રતીતિને વ્યક્ત કરવામાં આ વર્તન ઉપકારક બને છે, પરંતુ તેનું આ

વર્તન પણ એક વીગતથી આગળ નથી વધતું, પતિની સતત રાહ જોવા છતાં પતિ ન આવ્યો તો એને કારણે સ્ત્રીના શરીર-મન પર શું અસર પડી ? કાંકલાના લોકોએ સ્ત્રીના વર્તનને કેવી રીતે જોયું ? એકમાત્ર સરદારને ચિંતા થાય છે કે સ્ત્રી કદાચ ગાંડી થઈ જાય. પરંતુ એ સિવાય સ્ત્રીનું આ વર્તન ખીજા કોઈ પરિણામોમાં વિસ્તરતું નથી.

એની ખીજા એક ઘટના છે સ્ત્રીની પોતાના અપંગ પુત્રને કેડમાં જીંચકાને ફરવાની. અપંગ પુત્રને માત્ર સ્ત્રી જ કેડમાં કેમ જીંચકે છે ? ખીજા કોઈને એને જીંચકવાનો ભાર કેમ નથી સોંપતી ? સ્ત્રી પુત્રને કેડ પરથી નથી ઉતારતી કે પુત્ર પોતે જ કેડ પરથી નથી જીતરતો ? પુત્ર કેડ પર જ મોટો ને મોટો થતો જાય તો પુત્રના ભારને જીંચકવાની સ્ત્રીની તાકાત દેટલી ? પુત્રનો ભાર જીંચકતા એ થાક કે કંટાળો અનુભવે છે ? સંજ્ઞેપમાં આ ઘટના પણ પરિસ્થિતિ બને એ રીતે કૃતિમાં વિસ્તરતી નથી. એટલે કૃતિમાં તેની સ્વાભાવિકતા ઘટી જાય છે.

જેમ ઘટનાએ પરિસ્થિતિ રૂપે ન વિકસતા અપ્રતીતિકર બની રહે છે તેમ પાત્રોના ચરિત્રનિર્માણમાં પણ સ્વાભાવિકતા અળપાઈ ગયેલી હાજે. નવલ-કથાના એક મહત્ત્વના પાત્ર સ્ત્રીના ચરિત્રચિત્રણમાં એ અનુભવાય છે. કાંકલાની ખીજા સ્ત્રીઓથી સાવ જુદી પડી એકલી સ્ત્રી જ પોતાની જૂંપડીમાં રોજ ચારે બાજુ દીવા સળગાવે છે, દીવા સળગતા હોય ત્યારે એના દેહમાંથી મુગ્ધ પ્રસરે છે. એ બધી સ્ત્રીઓમાં સૌથી વધારે સુંદર છે. સ્ત્રીના વ્યક્તિત્વની આસપાસ જીલી થયેલી આ રોમેન્ટિક અને કંઈક દિવ્ય આભાની સાથે સ્ત્રીનું અરેખર વર્તન ફેલું છે ? સિકારેથી બધાની સાથે પોતાનો પતિ નથી આવતો ત્યારે એ સરદારે પતિ વિરુદ્ધ કાવતું ફેરું છે, એ જ એને કાંકલામાં આવવા નથી દેતો એવો તે આલેખ મૂકે છે. સરદારના આદેશોની એ અવચલતા કરે છે, કાંકલાના ખીજા લોકો પ્રત્યેક જુદા પોતાની પુત્રી વીરા પ્રત્યે એનું વર્તન ઉપેક્ષાથી ભરેલું છે. આ બધી બાબતમાં એક સાધારણ સ્ત્રીથી વિશેષ એ નથી લાગતી. એક તરફ એના વ્યક્તિત્વની આસપાસ જીલી થયેલી દિવ્ય આભા ને ખીજા તરફ એનું આ વર્તન બરોબર મેળમાં નથી. એનું સમગ્ર વર્તન એના ઉલ્કટ પતિ-પ્રેમની અભિવ્યક્તિ છે એમ દલીલ કરી શકાય, પરંતુ સ્વયંજાંતર વખતે કાંકલા સાથે એનું ચાલી નીકળવું, સમગ્ર રઝળપાટ દરમિયાન હવે પોતાનો પતિ કયાં, ક્યારે મળશે એની ચિંતાથી સાવ અસ્પૃશ્ય રહેવું, રહેપ્રદેશમાં પતિ અરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્યને પ્રમાણવું અને તેનાથી માનસિક રીતે કંઈક સ્વસ્થ બનવું એ સ્ત્રીનું સમગ્ર વર્તન એના પતિપ્રેમની વિરુદ્ધ જાય એવું છે. અથવા

તો એના માનસમાં આવેલું પરિવર્તન સ્વાભાવિક હોય એવો સંદર્ભ કૃતિમાં રચાયો નથી એને કારણે આ વિસંગતિએ પ્રવેશ કર્યો છે. એ રીતે ચારિત્રું માનસપરિવર્તન પણ કોઈ ચોક્કસ પરિસ્થિતિના નિર્માણને અભાવે આકસ્મિક ને અસ્વાભાવિક હોય છે.

જનમાં વિલોલ ચોક્કસ આકાર વિના માત્ર હીસોટા જેમા કે કચારક આકસ્મિક રીતે ઊપસી આવતાં ચિત્રો દોરે છે ત્યારે એ ચિત્રોને સરદાર આટલું બધું મહત્ત્વ શા માટે આપે છે? ચારિ એ ચિત્રો ભૂંસી નાખતી હોય ત્યારે પથર પર એ ચિત્રો દોરવાની રચના સરદાર શા માટે આપે છે એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં ઊપસતી નથી. આ વીજતોને પ્રતીકાત્મક રૂપે જોવી જોઈએ એ રીતે એનો બચાવ ન થઈ શકે.

‘કાફલો’માં ખીજી સુરકેલી નિરૂપણની છે. દરેક પ્રસંગને એના મહત્ત્વ પ્રમાણે કેટલો વિસ્તારવો કે ટુંકાવવો, કઈ વીજતોથી એને અસરકારક બતાવવો, એને કયાં અટકાવવો, કયાં પ્રસંગનું કથન કરવું, કયાં એને પ્રત્યક્ષ કરવો એની કુશળ કથાકાર પાસે અપેક્ષિત સૂઝ ‘કાફલો’માં ઓછી દેખાય છે. આમ તો સમગ્રતયા એને અનુભવવાની આ વાત છે, તો પણ એક દૃષ્ટાંતથી એને સ્પષ્ટ કરું.

કાફલામાં સરદારના આદેશ બહાર કોઈ કાર્ય ન થઈ શકે એવો નિયમ છે. આ વાતને નવલકથામાં પૃ. ૧૪-૧૬ વચ્ચે જે રીતે મૂકી છે તે આપણને ભિન્નજરૂરી પ્રસારથી સુકાયેલી હોય. સૌપ્રથમ તો આદેશપાલનની વાત જે ઘટના સાથે લેખકે જોડી છે તે જ બહુ અસરકારક નથી. પહેલા વરસાદ પછીનો દિવસ કાફલાના લોકો ભેગાં મળીને ઉત્સવ રૂપે મનાવે છે. સાંજે ઉત્સવ પૂરો થયા પછી બધા પોતાની ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય, પરંતુ સરદારનો આદેશ થાય ત્યારે જ. ઝૂંપડીમાં પાછા જવાની ક્રિયાને સરદારના આદેશ સાથે સંકળવામાં જ ખાસ દમ નથી. કદાચ આટલી નાની અમથી વાત માટે પણ સરદારનો આદેશ જોઈએ એ પ્રકારની કોઈ જોહુકમી બતાવવાનું પ્રયોજન હોય એવું પણ દેખાતું નથી.

આખી વાત કૃતિમાં કેવી રીતે સુકાઈ છે તે જોઈએ. સરદાર અને ફાલા એક જગ્યાએ જોલા છે ત્યાં સ્ત્રી આવે છે ને સરદારને બધાં ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય એવો આદેશ આપવા કહે છે. પછી સરદાર, ફાલા અને સ્ત્રી વચ્ચે પરસ્પરની હળવી મજાક કરતો સંવાદ ચાલે છે. પછી સ્ત્રી ચાલી જાય છે અને વૃંદારક આવે છે અને સરદાર આદેશ આપવાનું કહે છે, ‘હાલો, સરદાર... બધાંને ઝૂંપડીમાં પાછાં જવાનું કો’. પછી બન્ને વચ્ચે આદેશ સંદર્ભમાં થોડી

વર્તન પણ એક વીરતથા આગળ નથી વધતું, પતિની સતત રાહ જોવા છતાં પતિ ન આવે તો એને કારણે સ્ત્રીના શરીર-મન પર શું અસર પડી? કાફલાના લોકોએ સ્ત્રીના વર્તનને કેવી રીતે જોયું? એકમાત્ર સરદારને ચિંતા થાય છે કે સ્ત્રી કદાચ ગાંડી થઈ જાય. પરંતુ એ સિવાય સ્ત્રીનું આ વર્તન ખીન્ન કાંઈ પરિણામોમાં વિસ્તરતું નથી.

એવી ખીજ એક ઘટના છે સ્ત્રીની પોતાના અપંગ પુત્રને ડેડમાં જીવંતકાને ફરવાની. અપંગ પુત્રને માત્ર સ્ત્રી જ ડેડમાં કેમ જીવંત છે? ખીજ કાંઈને એને જીવંતવાનો ભાર કેમ નથી સોંપતી? સ્ત્રી પુત્રને ડેડ પરથી નથી ઉતારતી કે પુત્ર મોતે જ ડેડ પરથી નથી છીતરતો? પુત્ર ડેડ પર જ મોટો ને મોટો થતો જાય તો પુત્રના ભારને જીવંતકાની સ્ત્રીની તાકાત ડેટલી? પુત્રનો ભાર જીવંતકા એ થાક કે કંટાળો અનુભવે છે? સંક્ષેપમાં આ ઘટના પણ પરિસ્થિતિ બને એ રીતે કૃતિમાં વિસ્તરતી નથી. એટલે કૃતિમાં તેની સ્વાભાવિકતા ઘટી જાય છે.

જેમ ઘટનાઓ પરિસ્થિતિ રૂપે ન વિકસતા અપ્રતીતિકર બની રહે છે તેમ પાત્રોના ચરિત્રનિર્માણમાં પણ સ્વાભાવિકતા અળપાઈ ગયેલી હાજે. નવલકથાના એક મહત્ત્વના પાત્ર સ્ત્રીના ચરિત્રચિત્રણમાં એ અનુસવાય છે. કાફલાની ખીજ સ્ત્રીઓથી સાવ જુદી પડી એકલી સ્ત્રી જ પોતાની જૂંપડીમાં રાજ ચારે બાજુ દીવા સળગાવે છે, દીવા સળગતા હોય ત્યારે એના દેહમાંથી ઝુગમગ પ્રસરે છે. એ બધી સ્ત્રીઓમાં સૌથી વધારે સુંદર છે. સ્ત્રીના વ્યક્તિત્વની આસપાસ જીલી થયેલી આ રોમેન્ટિક અને કંઈક દિવ્ય આભાની સામે સ્ત્રીનું ખરખર વર્તન કેવું છે? શિકારથી બધાની સાથે પોતાનો પતિ નયો આવતો ત્યારે એ સરદારે પતિ વિરુદ્ધ કાવતું કર્યું છે, એ જ એને કાફલામાં આવવા નથી દેતો એવો તે આક્ષેપ મૂકે છે. સરદારના આદેશોની એ અવગણના કરે છે. કાફલાના ખીજ સોઠો પ્રત્યેક ખુબ પોતાની પુત્રી વીરા પ્રત્યે એનું વર્તન ઉપેક્ષાથી ભરેલું છે. આ બધી બાબતમાં એક સાધારણ સ્ત્રીથી વિશેષ એ નથી હામતી. એક તરફ એના વ્યક્તિત્વની આસપાસ જીલી થયેલી દિવ્ય આભા ને ખીજ તરફ એનું આ વર્તન બરોબર મેળમાં નથી. એનું સમગ્ર વર્તન એના હલકટ પતિ-પ્રેમની અભિવ્યક્તિ છે એમ ફલીસ કરી શકાય, પરંતુ સ્થળાંતર વખતે કાફલા સાથે એનું ચાલી નીકળવું, સમગ્ર રક્ષણપાટ દરમિયાન હવે પોતાનો પતિ ક્યાં, ક્યારે મળશે એની ચિંતાથી સાવ અસ્પૃશ્ય રહેવું, રણપ્રદેશમાં પતિ ખરખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્યને પ્રમાણવું અને તેનાથી માનસિક રીતે કંઈક સ્વસ્થ બનવું એ સ્ત્રીનું સમગ્ર વર્તન એના પતિપ્રેમની વિરુદ્ધ જાય એવું છે. અથવા

તો એના માનસમાં આવેલું પરિવર્તન સ્વાભાવિક હોજે એવો સંદર્ભ કૃતિમાં રચાયો નથી એને કારણે આ વિસંગતિએ પ્રવેશ કર્યો છે. એ રીતે ચારિત્રું માનસપરિવર્તન પણ કોઈ ચોક્કસ પરિસ્થિતિના નિર્માણને અભાવે આકસ્મિક ને અસ્વાભાવિક હોજે છે.

જનમાં વિશેષ ચોક્કસ આકાર વિના માત્ર હીસોટા જેવા કે ક્યારેક આકસ્મિક રીતે ઊપસી આવતાં ચિત્રો દોરે છે ત્યારે એ ચિત્રોને સરદાર આટલું બધું મહત્વ શા માટે આપે છે? ચારિ એ ચિત્રો ભૂંસી નાખતી હોય ત્યારે પથ્થર પર એ ચિત્રો દોરવાની રચના સરદાર શા માટે આપે છે એની કોઈ સ્વાભાવિકતા કૃતિમાં ઊપસતી નથી. આ વીગતોને પ્રતીકાત્મક રૂપે જોવી જોઈએ એ રીતે એનો બચાવ ન થઈ શકે.

‘કાફલો’માં બીજી સુરેલી નિરૂપણની છે. દરેક પ્રસંગને એના મહત્વ પ્રમાણે કેટલો વિસ્તારવો કે ટુંકાવવો, કઈ વીગતોથી એને અસરકારક બતાવવો, એને કયાં અટકાવવો, કયાં પ્રસંગનું કથન કરવું, કયાં એને પ્રત્યક્ષ કરવો એની કુશળ કથાકાર પાસે અપેક્ષિત સૂઝ ‘કાફલો’માં ઓછી દેખાય છે. આમ તો સમગ્રતયા એને અનુભવવાની આ વાત છે, તો પણ એક દૃષ્ટાંતથી એને સ્પષ્ટ કરું.

કાફલામાં સરદારના આદેશ બહાર કોઈ કાર્ય ન થઈ શકે એવો નિયમ છે. આ વાતને નવલકથામાં પૃ. ૧૪-૧૬ વચ્ચે જે રીતે મૂકી છે તે આપણને બિનજરૂરી પ્રસારથી સુકાયેલી હોજે. સૌપ્રથમ તો આદેશપાલનની વાત જે ઘટના સાથે લેખકે જોડી છે તે જ બહુ અસરકારક નથી. પહેલા વરસાદ પછીનો દિવસ કાફલાના લોકો ભેગાં મળીને ઉત્સવ રૂપે મનાવે છે. સાંજે ઉત્સવ પૂરો થયા પછી બધા પોતાની ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય, પરંતુ સરદારનો આદેશ થાય ત્યારે જ. ઝૂંપડીમાં પાછા જવાની ક્રિયાને સરદારના આદેશ સાથે સાંકળવામાં જ ખાસ હમ નથી. કદાચ આટલી નાની અમથી વાત માટે પણ સરદારનો આદેશ જોઈએ એ પ્રકારની કોઈ જોડકામી બતાવવાનું પ્રયોજન હોય એવું પણ દેખાતું નથી.

આખી વાત કૃતિમાં કેવી રીતે સુકાઈ છે તે જોઈએ. સરદાર અને ફાલા એક જગ્યાએ જોલા છે ત્યાં સ્ત્રી આવે છે ને સરદારને બધાં ઝૂંપડીમાં પાછાં જાય એવો આદેશ આપવા કહે છે. પછી સરદાર, ફાલા અને સ્ત્રી વચ્ચે પરસ્પરની હળવી મજાક કરતો સંવાદ ચાલે છે. પછી સ્ત્રી ચાલી જાય છે અને દ્વારકે આવે છે અને સરદાર આદેશ આપવાનું કહે છે, ‘હાલો, સરદાર... બધાંને ઝૂંપડીમાં પાછાં જવાનું કો’. પછી બન્ને વચ્ચે આદેશ સંદર્ભમાં થોડી

વાતચીત ચાલે છે. જુદાંરકનો આગ્રહ જોઈ સરદાર વધાને ઝૂંપડીમાં જવાનો આદેશ આપે છે. એ આદેશ સાંભળી જુદાંરક મોટાથી જૂમ મારી સોમાને એ આદેશ પહોંચાડે છે, એને ત્યાં પાછો સોમા અને જુદાંરક વચ્ચે મોટાથી થયેલો થોડો સંવાદ શ્રુતો :

‘સોમા...’

સામેથી સોમાનો બેંચાયેલો અવાજ સંભળાયો,

‘હો !’

‘વધાને કે’ ઝૂંપડીઓમાં પાછાં જાય... સરદારે હા પાડી છે.’

કાફલો ફેટલો આગાંડિત અને શિસ્તબદ્ધ છે એવું કંઈક સચવવાનો હેતુ દેખાય છે, પરંતુ એ માટે આ પ્રકારનો વિસ્તાર જરૂરી છે ખરો એવો પ્રશ્ન થાય.

એ રીતે સ્ત્રી પ્રજાવતી બની છે એ વાતની સ્ત્રીના પતિને અને પછી કાફલાની ખીજ સ્ત્રીઓને ખબર પડે છે અને પ્રસંગે કે ખીજ પછી એવાં સ્થાન ભ્રમણી શકાય.

સંવાદ ‘કાફલો’નું સૌથી નબળું અંગ છે. પ્રસંગનિરૂપણમાં સંવાદનો આશ્રય કર્યા લેવો અને કર્યા ન લેવો એની સૂઝ જોટલી મહત્ત્વની છે તેટલી જ સંવાદને સામાન્ય વાતચીતની ક્રાંતિએથી જાંચકી સાહિત્યિક સંવાદની ક્રાંતિએ મૂકવાની છે. થોડાંક દૃષ્ટાંતો જોઈએ :

સ્ત્રીના પતિ શિકારથી પાછો નથી આવતો ત્યારે સ્ત્રીના સરદારને સંબોધીને સુકાયેલો સંવાદ :

“મારો વર ક્યાં છે ? એને નોંતું આવવું તો મેં પરાણે જંગલમાં લઈ ગયા તમે... હવે ક્યાં ગયા છે ? ઈ પાછો કોં નથી આવ્યો ? એને એકલો મૂકીને તમે હાલ્યા આવ્યા છો... મારો વર જંગલમાં રખડે છે... જાવ લઈ આવો.” (પૃ. ૧૧)

સ્ત્રીનું વ્યક્તિત્વ એનો પતિ પ્રત્યેના ઉત્કટ પ્રેમ, આ ગંભીર ને નાજુક ક્ષણ એ સૌની સામે આ સંવાદ ફેટલો ફિક્કો છે !

‘સરદાર કાફલામાં વણુઝારાના રાજને બાળે છે તે વખતે સરદારનાં વાક્યો :

“મેં તમારી ફેટલી વાટ જોઈ’તી વણુઝારા... ખીજું કોઈ ન આવ્યું... એકલો તું જ આવ્યો... તેમ છેલ્લી આંચકી ખાવા સાડુ... મારા કાફલામાં આવતો વણુઝારો બાળે લોહી ઝાકતો આવ્યો... હાલ, વણુઝારા ! તનેય નદીના સામા કાઢે બાળી આવું... જુદાંરક, જોભો થા... મારા બેગો હાલ... ફાલા જોભો થા... મું’ચે હાલ... ખીરા, વિધુવને બોલાવ...” વગેરે.

કેટલો વાચાળ ને લાલુક સંવાદ ! સરદારની મનોવ્યથાને વાચા આપવાની
એમાં ક્ષમતા કયાં ?

ઘણી જગ્યાએ સંવાદ અરુચિકર પણ બની રહે છે. શ્વીલઅશ્વીલ કે નૈતિક
અનેતિકની વાત નથી. પાત્રના ચરિત્ર કે સમય સંદર્ભમાં એ અરુચિકર બનતો
હોય તેની વાત છે. ચારિત્રો વિલોલને સંબોધાને બોલાયેલો સંવાદ જુઓ :

“આંધળા... જનમથી જ આંધળો મૂંઝો છો... તારી આંખો છે કે ખાડા ?
આંધળા... આંધળા... આંખમાંથી ગંધાતું પાણી નીકળે છે... આંધળા...
તારી માના પેટમાંથી નીકળ્યો પછી તે શું જોયું છે ? બા’ર તડકો છે...
બા’ર વરસાદ છે... આંધળા...” વગેરે (પૃ. ૩૩)

ચારિત્રના પતિ પ્રત્યેના તિરસ્કારની આ કેટલીક પ્રાકૃત અભિવ્યક્તિ !

ફાલાનો આ સંવાદ :

‘સ્ત્રી... હવે તું સુખેથી તારા પુત્રને જન્મ આપ... તારા દીકરાને લેવા
મારો ખોખો તૈયાર જ છે... તું ખીલી નથી ને ? મૂંઝાજો નહીં... હું તારી
પાસે જ છું...’ (પૃ. ૧૦૪)

આ ક્ષણે આટલો લાંબો સંવાદ ને તેમાં ‘મારો ખોખો તૈયાર જ છે.’
જેવા પ્રયોગો !

નવલકથામાં કેટલાક શબ્દો વારંવાર જ્યાં ને ત્યાં વપરાયેલા જેવા મળે
છે, જે કાં તો સર્જકના સીમિત લાષાપ્રભુત્વને પ્રગટ કરે છે અથવા તો
સર્જકના મનમાં અભિવ્યક્તિની કોઈ વિશિષ્ટ ધાર નથી એને સૂચવે છે.
એખકે ‘લયાનક’ શબ્દનો કરેલો ઉપયોગ જુઓ :

૧. લયાનક નિસ્તબ્ધતાનો વચ્ચે રાત પસાર થઈ.

૨. લયાનક યાદનો અનુભવ કર્યો.

૩. જંગલની લયાનકતામાં સરદાર જેવા સરદારતું લોહી લય અને
આશંકાથી ઠરી ગયું હતું.

૪. લયાનક માણસે એને પકડી લીધો.

૫. એ આવા લયાનક વાવાઝોડા વચ્ચે પણ ભેખડ પર ઊભી હતી.

૬. ફાલા સ્ત્રીના લયાનક વિશ્વાસને જોઈ રહી.

૭. લયાનક અનુભવમાંથી પસાર થઈને અહીં સુધી પહોંચ્યો હતો.

૮. એની આંખોના ખાડા બહાર કશુંક લયાનક બની રહ્યું હતું.

૯. એ જ વખતે લયાનક અવાજ ખીણમાં ગાજ્યો.

૧૦. ભાયાનક શાંતિ જવાયેલી હતી. વગેરે.
એક બીજો શબ્દ 'ફાટી' જુઓ :

૧. સ્ત્રીને અવાજ ફાટી ગયો હતો.

૨. એનો કે પતો ફાટેલો અવાજ સ્ત્રી અને સરદાર વચ્ચેથી પસાર થઈ ગયો.

૩. સ્ત્રીના પેટની સુંવાળા ચામડી સામે ફાટી બાંધે જોઈ રહ્યો.

૪. સ્ત્રીનો અવાજ જુદો જુદો આશંકામાં ફાટવા લાગ્યો.

૫. હું પાછી ન બાંધે તો ઈ ફાટી જ મરે.

આવા બીજા શબ્દો પણ બતાવી શકાય. વીનેશ એક શબ્દનો પ્રયોગ ખોટી રીતે કરે છે. એમની અગાઉની નવલકથાઓમાં એ પ્રયોગ મને જોવા મળ્યો હતો. આ વાક્યો જુઓ.

૧. ખુલ્લી ગયેલી ખાંચમાં

૨. બધાના ઘા પાછા ખુલ્લી ગયા છે.

૩. લોકોના ખુલ્લી ગયેલા ઘામાંથી લોહી વહેવા માંડ્યું.

અહીં દરેક જગ્યાએ 'ખૂલી' શબ્દ જોઈએ.

ટેલેવીઝન અરુપણ અથવા નિપ્રયોજન લાગતી ઉક્તિઓ જુઓ :

૧. દૂરથી એ દૃશ્ય જોઈ રહેલા સરદારને લાગ્યું કે ગાયની ધરકતી ચામડી જેમ સ્ત્રીની ચામડી પણ ધરકી હશે.

૨. ગાયોની ધંટડીઓના રણકાર વચ્ચે સરદારની લાલ આંખમાં પણ નરમણીની સુવાર જાગી.

૩. આંખોની જેમ ચમકતા ઢોલના લય તરફ કાફલાએ ચહેરા ફેરવ્યો.

૪. વિપુલ અને વીરાની ખાલી નજરો જેવી જ નહીં પણ ખાલી જ દેખાશે કે એમાં થોડું ઘણું પાણી હશે ?

૫. વૃંદાવનને લાગ્યું કે એની આંખોમાં વિલોહ પ્રવેશી ચૂક્યો હતો.

૬. ગાડાં એથી રહેલાં વાહનોની જેમ બધાની આંખો ફાટી ગઈ હતી અને ગાયોનાં જઠરામાં વળતાં ફીણ જેવા ચાક બધાં લોકોના સુકાયેલા ગળામાં તારવરતો હતો.

વાક્યના સ્તર પર 'કાફલો'ની ભાષાને વધારે ગ્રીણવટપૂર્વક તપાસી શકાય, પરંતુ એમાંથી નીપજતાં નિષ્કર્ષ છિસાહવધક નહીં હોય એવું આડું અનુમાન છે. એમાં વિશેષ જાડા છતર્યા વગર 'કાફલો'માંથી તારવવામાં આવેલા પ્રતીકાત્મક અર્થો વિશે થોડી વાત કરું.

કૃતિનું વાચ્યસ્તર પ્રતીતિકર હોવું જોઈએ એ જોટલું મહત્ત્વનું છે તેટલું જ એ પ્રતીકાત્મક અર્થોને પ્રગટ કરી શકે એટલું સક્ષમ પણ હોવું જોઈએ. પ્રતીકાત્મક અર્થ એક પ્રકારનો વ્યંગ્યાર્થ જ છે, અને ધ્વનિવાદીઓએ કહેલી વાત પણ એટલી જ સાચી છે કે વાચ્ય અર્થની અંદર એવાં ઈંગિતો પડેલાં હોય, જે વાચ્ય અર્થથી ભિન્ન એવો વ્યંગ્યાર્થ તરફ ભાવકના ચિત્તને વાળતાં હોય. એમાં મહત્ત્વનું હોય છે સર્જકે કરેલું વાચ્ય અર્થનું કૌશલપૂર્વક સંયોજન. જો વાચ્ય અર્થમાં પૂરતાં ઈંગિત પડેલાં ન હોય તો વ્યંગ્યાર્થ અસ્ફુટ રહી જાય છે.

‘કાફલો’માંથી ડૉ. નરેશ વેદે કેટલાક પ્રતીકાત્મક અર્થ તારવ્યા છે. નરેશ વેદે સ્ત્રીના પાત્ર માટે કહે છે, ‘એ કોઈ સામાન્ય નારી નથી. તે સનાતન પ્રિયા છે મોહિની છે, એવી મોહિની જે પોતાની સાથે બધાંને નીચે ધસડી જાય.’ અહીં તેઓ સ્ત્રીને ‘સનાતન પ્રિયા’ અને ‘બધાંને નીચે ધસડી જનાર મોહિની’ તરીકે ઓળખાવે છે. ‘કાફલો’માં નિરૂપાયેલું સ્ત્રીનું પાત્ર જોતાં એવા કોઈ અર્થસંકેત તરફ જઈ શકાય છે ખરું? કાફલો તૂટ્યો મૂળમાંથી ઉખડ્યો, વિખેરાયો એ માટે સ્ત્રીને જવાબદાર ગણી શકાય? લાગતું નથી. સરદાર સ્ત્રીને આહતો હતો, તેની સાથે લગ્ન કરવા ઇચ્છતો હતો, પરંતુ લગ્ન ન કરી શક્યો. સ્ત્રીના પતિની તેને ‘ભય’કર ઇર્ષ્યા’ પણ આવે છે અને તેમ છતાં સ્ત્રીનો પતિ જંગલમાં મૃત્યુ પામ્યો કે ગુમ થયો એ માટે સરદાર પ્રત્યક્ષ કે પરોક્ષ રૂપે નિમિત્ત હોય એમ કૃતિમાં લાગતું નથી. સ્ત્રી જો કે સરદાર પર એવો આક્ષેપ મૂકે છે, પરંતુ એ સ્ત્રીનો અંગત અભિપ્રાય છે. કાફલામાં કોઈએ એને સમર્થન આપ્યું નથી. સરદારનાં વ્યવહાર-વર્તન પણ એવી કોઈ આશંકા જગાડતાં નથી. એટલે સરદારનું સ્ત્રી માટેનું આકર્ષણ કાફલાના તૂટવા સાથે સંબંધ ધરાવતું હોય એવાં કોઈ ઇંગિત કૃતિમાં નથી. તો સ્ત્રીને બધાંને નીચે ધસડી જનાર મોહિની કહેવામાં શું ઔચિત્ય?

એ રીતે સ્ત્રીને ‘સનાતન પ્રિયા’ કહી શકાય ખરી? પોતાનો પતિ મૃત્યુ નથી પામ્યો, કોઈક દિવસ એ જરૂર આવશે એવી દૃઢ પ્રતીતિ સાથે સ્ત્રી જીવે, આખો દિવસ ભેખડ પર ચઢી પોતાના પતિની રાહ જુએ એ એના વર્તન પરથી આવું અનુમાન કરી શકાય. જો કે આટલા ઇંગિત પરથી એને સનાતન પ્રિયા કહેવી એ વધુ પડતું છે, છતાં માની લઈએ. પરંતુ એની સામે સ્ત્રીનું ‘કેટલુંક એવું’ વર્તન છે જે આ અર્થ લેવામાં અવરોધક બને છે. આગળ સ્ત્રીના ચરિત્રની વાત કરતાં એનો ઉદ્દેશ્ય કયો છે. એ સંદર્ભમાં હીવાના પ્રતીકની થોડી વાત કરું.

ઓ 'મૂંપડીમાં ચોજ ચારેબાજુ' દીવા 'સળગાવીને મૂકે છે' કે સ્થળાંતર વખતે હથેળામાં દીવો રાખીને ચાલે છે એ ઘટનાઓને પ્રતીકાત્મક માનવામાં આવી છે. નરેશ વેદ દીવાને સ્ત્રીની 'નૈતિકતા'નો સૂચક માને છે. ભારતીય સમાજ-જીવનમાં દીવાની સાથે જોડાયેલા સાંસ્કૃતિક સાહચર્યો આવા અર્થ તરફ આપણને લઈ જાય. પરંતુ એવો અર્થ કૃતિમાં લેવા જતાં આંતરિક વિરોધ આવે છે. મૂંપડીમાં ચારેબાજુ દીવા એકલી સ્ત્રી જ મૂકે છે. ઠાકુલાની બીજી સ્ત્રીઓ નહીં. 'તો શું નૈતિકતા સ્ત્રી પૂરતી સામિત છે ? કૃતિના અન્ય સ્ત્રી પાત્રોનાં વ્યવહાર વર્તન એવા કોઈ સંકેત તરફ લઈ જતાં નથી.

સ્ત્રી હથેળામાં દીવો લઈને ચાલે છે, જે લાંબી રજળપાટમાંય છુટાતો નથી. નરેશ વેદ અહીં દીવાને સંસ્કૃતિમાં સ્ત્રીની 'અદાનું' પ્રતીક' માને છે. આપણી સંસ્કૃતિમાં દીવો અદાના પ્રતીક તરીકે પ્રતિષ્ઠિત છે, પરંતુ કૃતિમાં આ અર્થ લેવા જતાં સ્ત્રીના 'સનાતન પ્રિયા'ના ખ્યાલને ધક્કો પહોંચે છે. પોતાનો પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્ય સમજતાં સ્ત્રી હથેળાના દીવાને આલવાવી જાણે છે. એટલે કે એની અદાનો લોપ થાય છે. આ સમજાય એવી વાત છે. અદા એ તો ભાવનાત્મક છે. પતિ ખરેખર મૃત્યુ પામ્યો છે એ સત્ય સમજતાં આ અદાનો લોપ કેવી રીતે થાય ? પતિ તરફથી એવો કોઈક અનુભવ થાય અને અદાનો લોપ થાય એ સમજી શકાય, પરંતુ અહીં એવો તો કોઈ અનુભવ નથી. કોઈ વાતનું અમનિરસન અને ભાવનાનું અમનિરસન એ બે જુદી વસ્તુ છે. પતિ પ્રત્યેતા પ્રેમ ઉપરની અદા જ બે છુપાઈ ઘઈ હોય તો એ સનાતન પ્રિયા કેવી રીતે કહેવાય ?

નરેશ વેદ વરસાદને તેડવા જતો અને તેને વરસાવતો લઈ આવતા પુરુષને 'અંસ્તિત્વનો સંદેશવાહક'; પગમાં ચેતન વિનાના, માની કેડ પર જ રહે રહે મોઠા થતા, લાંબા કાનવાળા પુત્રને 'કુડિત આવતી ઠાલવું', અંધ વિલોહને 'સામૂહિક અવચેતનનું', હરણને 'ઠાકુલામાંથી કથુંક-હરાદ' રહે છે તે ઘટનાનું કે 'હિંસાભાવનું' આલંબન અને તથાત્ત્વ 'લક્ષ્યપન' તરીકે ઘટાવે છે. પરંતુ કૃતિમાં આવા પ્રતીકાત્મક અર્થો તરફ જોઈ શકાય એવા વાચ્યસ્તરનું નિર્માણ થયું છે ખરું ? મને એની પ્રતીતિ થતી નથી. એકાદબે વીગતો જતાવીને એવા અર્થ તરફ અંગૂઠિનિર્દેશ થાય છે એમ ક્યાંક કોઈ જતાવી શકે, પણ મહત્ત્વની વાત એ છે કે આ પ્રકારના પ્રતીકાત્મક અર્થો એકલદોકલ વીગતોથી જળપ્રદ રીતે ભાગ્યે જ વ્યક્ત થઈ શકે. કૃતિના અંધા સંદર્ભો સંકલિત રૂપે આ અર્થો વ્યંજિત કરી શકે.

પ્રતીકાત્મક નવલકથા વિશે ડૉ. હરિવંદનભાઈ ભાયાણી પાસે વાત નીકળતા એમણે પ્રતીકાત્મક નવલકથા સંદર્ભે એક માર્મિક વાત કરી. આ પ્રકારની નવલકથાઓ વિદ્યુત સાહિત્યની નીપજ છે. માત્ર ઉચ્ચ સર્જનાત્મકતા નહીં, ઉચ્ચ કક્ષાની બૌદ્ધિકતા પણ આવી કૃતિઓના સર્જન માટે જરૂરી હોય છે. 'કાફ્કા'ના સર્જક એવી સર્જનતા સાથે લલિત્યમાં 'કાઈ' ઉત્તમ પ્રતીકાત્મક નવલકથા આપે એની આપણે પ્રતીક્ષા કરીએ.

ઉમાશંકર જોશી પત્ર સંકલન

ઉમાશંકર જોશીએ એમના જીવન દરમિયાન અનેક મિત્રોને તેમજ સંસ્થાઓને અસંખ્ય પત્રો લખ્યા છે. એમના પત્રોનો સંચય કરવાનું મહત્વનું કાર્ય રહે છે. જમની પાસે એમના પત્રો સચવાયા હોય એમને નમ્ર વિનંતી છે કે તેઓ એ પત્રો નંદિની જોશી, રફ સરદાર પટેલ નગર, એલિસબ્રીજ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૬ને મોકલી આપે. પત્રોની ઝરોક્ષ નકલ કરી મૂળ પત્રો રજિસ્ટર્ડ પોસ્ટથી તરત પાછા મોકલવામાં આવશે અથવા તો પત્રોને બદલે તેમની ઝરોક્ષ નકલો મોકલી શકાશે. આ ઉપરાંત જે વ્યક્તિઓ અને સંસ્થાઓ પાસે એમનાં પ્રવચનોની ટેઈપ, પ્રવચનોની વિગતો, ફોટોગ્રાફ્સ આદિ એમના વિશેની કોઈ પણ સામગ્રી હોય તો તે પણ મોકલી આપવા વિનંતિ છે અથવા જણાવશે તો મેળવવાની વ્યવસ્થા કરાશે.

અન્યસમીક્ષા

(દર્શાંકુર: પ્રવીણ હરજી-ચંદ્રમોહિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૭)

‘દર્શાંકુર’ ડૉ. પ્રવીણ હરજીને બીજો સહિતનિબંધ સંગ્રહ છે. પ્રવીણભાઈ એમ તો કવિતા અને વિવેચન પણ કરે છે. પરંતુ નિબંધ સાથેનો એમનો નાતો વિશેષ જૂનો અને જાણીતો છે. શાળાજીવનથી નિબંધ લેખના રસનો વિષય રહ્યો છે. (જુઓ ‘દર્શાંકુર’ પૃષ્ઠ ૧૦૦, ૧૦૫) નિબંધના સ્વરૂપ અને વિકાસ અંગે શોધગ્રંથ અને સહિતનિબંધ અંગે પરિચયાત્મક પુસ્તક આપવા ઉપરાંત પ્રવીણભાઈ છાપાઓમાં સહિત-ચિંતનાત્મક નિબંધો પણ લખતા રહ્યા છે. એમનો પ્રથમ સહિતનિબંધસંગ્રહ ‘લીલાં પલ્લ’ કાંકાસાહેબ કાલેલકર પારિતોષિક રજા લાવેલો.

‘દર્શાંકુર’માં ૨૮ નિબંધો છે. એમાં વ્યક્તિચિત્રો છે, સ્થળ ચિત્રો છે, ઋતુએ ઋતુએ નવાં રૂપ ધરતી પ્રકૃતિની લીલાનાં ચિત્રો છે, શૈશવનાં સ્મરણો છે, ચિંતન છે, જગત અને જીવન અંગેનાં લેખકતાં અવલોકનો છે.

પ્રકૃતિલક્ષણ અને અતીતનાં સ્મરણોથી અંકિત નિબંધોની સંખ્યા વિશેષ છે. લેખક હેમન્ટ, શિશિર, શ્રીષ્ઠ, અપાદ અને શરદનાં પોતે સંવેદનાં રૂપો અલેખતા રહે છે અને એ નિમિત્તે અતીતમાં જોવાતા રહે છે. આ પ્રકારના નિબંધો વાંચતાં આપણને સુરેશ જોષીનું સ્મરણ ન થાય તો જ આશ્ચર્ય.

ઋતુચક્ર તો જાણના ઉદ્ભવ પૂર્વે પંજુ ચાલતું જ હતું. પરંતુ ડોઈઝ કાલિદાસ કે ડોઈઝ રવીન્દ્રનાથની ભાષામાં એની રમણીયતા કવિ ચિંતના સંવેદન સંસ્પર્શથી વિશેષ રમણીય બનીને પ્રગટી. ડોઈઝ સ્વીકાર કે છંદારે પણ એ

એક હકીકત છે કે ગુજરાતી નિબંધને અધારી રાતના તારાખચિત આકાશનો, જ્યોત્સ્ના વૈભવ અને જ્યોત્સ્ના સુગન્ધનો પંખીઓના ટહુકા અને પવનના નદિર-રુપર્શનો, ઋતુપટક તથા પંચોદ, મધ્યાહ્ન, સાંજ અને રાત્રિનાં નોખાં નોખાં રૂપનો તેમજ શૈશવની સ્મૃતિઓના ખટમધુરા સ્વાદનો પ્રથમ પરિચય કરાવ્યો કાકાસાહેબ કાલેલકર અને સુરેશ જોષીએ. સુરેશ જોષીએ તો લલિતનિબંધની ભાષામાં કવિતાને સહજપણે આગળી દીધી. એમની એ શૈલીના પડછાયા જાણે અજાણે પાછળના ઘણા નિબંધકારો આઠતા રહ્યા. પરંતુ પૂર્વસૂરિઓ કે સમકાલીનોના ઋણ-સ્વીકારવામાં આપણે નાનમ અનુભવતા હોઈએ છીએ. એટલું જ નહીં. ક્યારેક તો આપણા નિબંધપુરુષો કાચના ધરમાં રહીને આરસપહાણના મંદિર પર પથ્થર ફેંકતા હોય છે. (ઋણ સ્વીકાર : પ્રવીણ દરજી દર્ભાકુર, પૃષ્ઠ ૮૭-‘પાનને ગટલે ભેગા થયેલા વાતપુરુષો એમ જ કાચના ધરમાં રહીને બહાર પથ્થર નાંખતા હશે.)

પ્રવીણભાઈએ પણ આવા પથ્થર ફેંક્યા છે, પણ એની વાત પછી. પહેલાં તો ‘દર્ભાકુર’માંથી મને ગમેલા નિબંધોની વાત કરીશ :

છાપાં માટે લખનારને વિશાળ વાચકવર્ગમાં પ્રસિદ્ધિ મળે છે, પણ એ પ્રસિદ્ધિ જાણે અજાણે એની સન્નિવૃત્તિનો ભોગ લેતી રહે છે. પ્રવીણભાઈના કેટલાક નિબંધોના શીર્ષકો-એક ઋતુ આયે એક ઋતુ જાયે, ચારી નિભાએ રહિયો-પર જ નહીં એમની કેટલીક ગદ્યલઠણો, કેટલાક સન્દર્ભો અનેક વાતમાંથી બોધ તારવી આપવાની ટેવ પાછળ વિશાળ વાચક વર્ગના સમાધાનની ચિંતા દેખાઈ આવે છે. તેમ છતાં ‘વેદનાતું શિષ્ય’, ‘અવાજ : આ...તે...પેલા’, ‘સવાર-આ અને પેલી’, ‘સમય’, જેવા નિબંધો સામગ્રી કે સંવેદન સાથે સન્નિવૃત્તિનો સહજ રુપર્શ ભળવાને કારણે નોખાં તરી આવે તેવાં છે.

તેરમા નિબંધમાં લેખકે શરદની સોનેરી પગલીઓવાળા પવનનો અવાજ, તીતીધોડાનો મોતોટાનસ અવાજ, આકાશના મૌનનો અને વરસાદની ધારાનો અવાજ-એમ અવાજોના એકાધિક રૂપોનું એક જોલાળ રચ્યું છે, શ્રુતિગમ્ય અવાજને લેખકે દ્રશ્યમાન અને રુપર્શક્ષમ બનાવવા પ્રયત્ન કર્યો છે.

૦ ગઈ રાત્રે શરદનો પવન લટાર મારતો મારતો દ્વાર પાસે આવી પહોંચ્યો. બે ત્રણવાર એણે બારણે ટકેરા દીધા. બહાર આવીને જોડે છું તો એ ક્યાંનો ક્યાં છું થઈ ગયો હતો...

એના અવાજમાં મુઝક કન્યાનું માર્દવ હતું. (પૃ. ૫૮)

તીતીધોડાના એકધારા અવાજ વિશે લેખક એક સરસ સંભાવના યોજે

છે : ‘પૂર્વજ-મમાં એ નહીં કોઈ મુલ્યાં કે કોઈ સંનાતની પ્રાણી હોવો જોઈએ. એ જ રીતે કાગડાંના અવાજને પોસ્ટમેનની સાથે સરખાવી લેખકે કાવ્યમય સંકેતો બિભા કર્યા છે.

પૃષ્ઠ ૫૯ પર ‘આજે આકાશે એના હોઠ ખંધ રાખ્યા છે પણ દરેક વખતે મોત મોત કયાં હોય છે?’-કહીને લેખકે બારમાસી કે તુલસીના છાંડને પાણી સિંચતાં પછું પછું જાગતા કંપનનો તેમ જ મધરાતે ત્રિવજનની સંનિકટતાની ક્ષણોમાં આકાશ જેટલા વિસ્તારતા મૌનની મહેકનો સંદર્ભ રમી આપ્યો છે. એ પછી આકાશના ખંધ હોઠમાં પ્રગટ થવાની પ્રતીક્ષા કરતા મોરપિંજ જેવા શબ્દોની વાત કરી આપણને બતાવે છે ‘જુઓ, વર્ષાધારા શરૂ થઈ. બહુ કાલિદાસે કાવ્યધારા શરૂ કરી! હમણા સડક પર પાણી વહેશે. બાળપણની ભાષા હોડી બનીને તરવા લાગશે...’ આવા કેટલાયે અવાજોનો સંતર્પક પરિચય કરાવ્યો છે, લેખકે.

‘હળવીસમા નિબન્ધમાં લેખકે બાળપણમાં માણેલી સવારો સરસ રીતે બિધી આવી છે. મોશરી નદી, જળમાં સરકતી માછલીઓ, સડસડાટ જળદિસોટા બાંકી જવું એરું, વૃક્ષોના ઝૂંડમાંથી ફુંકાતો પવન-એમ દરેક અને અવાજોના સ્મૃતિપટો ઉખેડતા જતા લેખક આપણને ‘દેવળની પૂજારણ જેવી સ્વેતવસ્ત્રા સવાર’નો સાક્ષાત્કાર કરાવે છે.

• એ વેળા ધૂંટણ સુધીનાં વચ્ચો જીંયાં કરીને, માથે લાકડાના ભારા લઈને પેલી બીલક-ચાઓ નદી પાર કરીને ગામમાં પ્રવેશી ચૂકી હોય, પંખાઓએ આકાશમાં કવિતા લખવાનું આરંભી દીધું હોય. ગાડા વાટ ઉપર ચળકતા શિંચડાંવાળા જળદોનો ગળે ગાજતા ઘૂંધરાઓએ મીઠા અવાજની કાપેટ પાથરી દીધી હોય... અને માંસલ દેહવાળા ખેડૂ સ્ત્રી વલોધું પતાવીને ઝાશથી હલકવું ગોરસ જોતી ધડીબર પોરા ખાતી હોય...’

‘શેશવની આત્રી સુદર સવાર સાથે લેખક વર્તમાનની કુવડ સવારોની તુલના કરે છે. ‘આ તો પ્રાગલ સ્ત્રી જેવી સવાર છે. નરી લઘરવધર, મોટા જુમખરાડા, તોડકોડ, દંતિયાં, ઘુરકિયાં...’ અતીત અને વર્તમાન વચ્ચે વહેંચાઈ ગયેલા અસ્તિત્વના બે ખંડોને લેખકે જરાસંઘના પુરાકલ્પનના હલ્લેખ સાથે આ રીતે નિરૂપ્યા છે : ‘મેશરીની રેતમાં ખૂંપેલા એક પગને અત્યારે ઉપાડી શકતો નથી, તો બીજા પગને ચક્ર બનતાં પણ અટકાવી નથી શકતો.’

‘હેલો નિબન્ધ ‘હબર’ ‘હબર’ છલ ને હબર હબર અસ્તકવાળા બહુરૂપી

સમય સાથે લેખકે કરેલી એકાકિતને કારણે ધ્યાનાર્હ જન્યો છે. સમયની અમૂર્તતાને મૂર્ત કરી આપવાનો લેખકનો પ્રયત્ન પ્રશસ્ત છે.

- ક્યારેક તને ખોતકની જેમ એક જ જગાએ ખોડ'ગાયેલો પણ જોયો છે. તો ક્યારેક તને ચાલણુગાડી લઈને પાપાપગલી કરતો પણ નિહાળ્યો છે. ક્યારેક ઊભી પૂંછડીએ ભાગતો-ડરતો જોયો છે ને ક્યારેક ગર્વિલી છટાથી વિજયોન્મત રાજવીની જેમ ડગ ભરતો પણ મેં તને દેખ્યો છે.'
- 'હિટલરના કપાળે તું જ તિલક કરી આવ્યો હતો ને?...હિરોશિમા અને નાગાસાકીની ધરતી ઉપરથી હજી તારાં અટ્ટહાસ્યો અહીં આવતાં રહે છે.'
- 'સતત વિસ્તર્યા કરતા એક રણથી તું શું વિશેષ છે?...'
- 'લીલા ઘાસના તણખલાને ઉપાકું છું ત્યારે વિસ્મય પામવાને બદલે તારા ચરણની છાપો જોવા લલચાઉં છું, દેવળના ઘંટારવમાં ઈશ્વરનું સ્મરણ થવાને બદલે વિનાશકારી ડમરીઓ ઊડતી અનુભવું છું. એકાદ શાખને કાતે લગાડી દરિયાના સંગીતને સુણવા ઉત્સુક જનું છું ત્યાં તો તારી ડાખલી બજતી સંભળાય છે.'

'વેદનાતું' શિષ્ય'માં લેખક કવયિત્રી એમિલિ ડિકિન્સનનો પરિચય કરાવે છે. નિષ્પન્ધના આરમ્ભથી જ એમણે 'તમે, હા હું' તમને બોલાવું છું. કશી બાંધવા-જોવાની જિજ્ઞાસા હોય તો અહીં આવશો?' — કહીને તેમણે વાચકને સાથે રાખ્યો છે. અને પછી રસિક ગાર્ડની જેમ આપણી સાથે વાતો કરતા આપણને એમ્હેસ્ટર્સ ગામમાં, વૃક્ષોથી વીંટળાયેલા ડિકિન્સનના ઘર આગળ લઈ જાય છે. એમિલિનો પરિચય કરાવે છે. પરંતુ આ પરિચય એમિલિના જીવનની સ્થૂળ ઘટનાઓની સીમા ઓળંગી એની ભીતરની સમૃદ્ધિ-એની કવિતા સુધી પહોંચાડી નથી શકતો. હા, એક જગાએ એક સહેજ સરખો ઉલ્લેખ છે. એમિલિના એક કાવ્યનો—

- કોઈ મંગલ પ્રસંગે ગુલાબનું ફૂલ લાવતાં હું અટકી જાઉં તો એ પાછળ ખીજું કારણ નહીં હોય પણ ગુલાબની પારના વિશ્વમાં મને બોલાવી લેવામાં આવી છે એ હશે !'

બાકીના ઘણાખરા નિષ્પન્ધો પ્રકૃતિનાં વિધવિધ રૂપો એને અતીતનાં સ્મરણોથી જવાયેલા છે. લેખક પ્રસ્તાવનામાં કહે છે. 'અહીં પ્રકૃતિ છે, પણ ઘણુંખરું તો તે ચિત્રમાંના શેડ જેવી છે. એમાં સ્કેચ ઉપર છે વિશેષે તો મનુષ્યના અંતરંગનો જીવનના એકાધિક રૂપોનો પરંતુ નિષ્પન્ધો વાંચતાં પ્રકૃતિવર્ણન જ

વિશેષ ધ્યાનમાં આવે છે. મનુષ્યના અંતરંગ અને જીવનનાં રૂપોનો રંગ અંગી છે.

આ નિબંધી પ્રકૃતિપ્રેમી પ્રવીણભાઈનો એક નૂતન પરિચય કરાવે છે. લેખક હેમન્તના તારાખચિત આકાશને જુએ છે, ઝુરુ, મંગળ અને શનિ જેવા ગ્રહો ઓળખી પતાવે છે. શિશિરનઃ દક્ષિણ પવનની સહેરાથી રોમાંચ અનુભવે છે. માધવું રૂપ માણવા ધર છોડીને બહાર દોડી બંધ છે. વૃક્ષે વૃક્ષે ફરીને વૈશાખનાં જીર્ણ જીર્ણ રૂપોને જાહેર કરતા રહે છે. ચૈત્રના તપતા આકાશને નિહાળે છે. જીર્ણ, મોગરો અને શુભાષ પાસેથી 'વસંત આવી છે, શોક છોડો, શોષ છોડો, રાસ રચો, મઠનને સત્કારો, એનો ઉત્સવ ઉજવો...' જેવી ઉદ્દેવિષણુઓ સાંભળે છે. શરદાનો ચન્દ્ર જોઈ શિરાઓમાં વહેતા લોહીમાં અકળ રોમાંચની ભરતી અનુભવે છે પરંતુ સંવેદન કે સામગ્રીને લેખક પોતીકા ભાષાકર્મથી વિશેષ આસ્વાદ્ય બનાવી શક્યા હોય એવા ખંડો બહુ ઓછા છે.

લલિતનિબંધનો સર્જક કૃપણ કૂટયાની વાત કરતો હોય કે બોમ્બ કૂટયાની, અતીતમાં અવગ્રાહન કરતો હોય કે સાંપ્રતની સપાટી પર સરકતો હોય - નિબંધમાંથી એની પોતીકા મુદ્રા ઉપસવી જોઈએ. એ માટે લેખકના એકલા અનુભવનું જ નહીં, એના ભાષાકર્મનું પણ એટલું જ મહત્ત્વ હોય છે. એકાદ છટોછવાયો ખંડ વાંચતાં જ, એમાં અથોભયેલા મઘની સર્જનાત્મક છટાઓને કારણે આપણને પ્રતીતિ થવી જોઈએ કે આ સુરેશ જોષીનો જ છે, આ ગુણવંત શાહનો જ હોવો જોઈએ કે આ પ્રવીણ દરજી કે આ મણિલાલ હ. પટેલનો જ હોવો જોઈએ. પોતાની આગવી મુદ્રા ઉપસાવવાની બાબતમાં સર્જનાત્મક પરિશ્રમ કરવાને બદલે આપણા કેટલાયે નિબંધકારો અજુનની જેમ કણના જ ધનુષ્યથી કેમ કામ ચલાવ્યે રાખતા હશે? ન જાને.

ધણાખરા નિબંધોમાં પ્રવીણભાઈની સ્મરણ યાત્રાનાં ટુકડાઓ વિખરાયલા પેક્યા છે. વતનનાં સ્મૃતિ ચિત્રો છે. એમાં શૈલ્ય સહજ મુગ્ધતા અને અતીતાનુ-રાગ પ્રગટ થયાં છે. સંવેદનાની સચ્ચાઈનું રૂપ નિખરી આવ્યું હોય એવા એક બે દૃશ્યનો જોઈએ :

૦ હેમન્તની રાત્રિઓમાં સગડી પાસે બેસીને પિતાજી પાસે સાંભળેલા ચબ્દો અત્યારે જીભે બાળ્યા છે. થાય છે પિતાજીને એ બધું સંભળાવીને મારી સ્મૃતિની બગાઈ મારું! પણ પિતાજી ક્યાં છે? સારસની ડોક મરડાઈ મયા જેવો અનુભવ છે એ.' (પૃ. ૧૭)

■ કિશોરાવસ્થામાં મધરાતે જાગી ગયા હોઈએ તે પથારીમાં પડ્યા પડ્યા દૂર દૂર કોઈ ગામડામાં થતાં કોઈકનાં લગ્નનાં ઢોલ શહનાઈ સાંભળીને, કુંવારા દેહમાં અકળ રોમાંચ થયો હોય...' (પૃ. ૪૯)
 'કેટલાક નિબંધોમાં ચિંતન વિખરાયલું' છે.

'હું', પપ્પ અને ટાયરેશ્વસ'માં લેખ એલિયટના એક પાત્ર ટાયરેશ્વસનો સન્દર્ભ આપી કહે છે, આપણે એના કરતાં જરા ભિન્ન રીતે 'પ્રેક્ષક' બની ગયા છીએ. ટાયરેશ્વસને તો ભાવિકથન કરવાની શક્તિ મળી હતી. હાઈ આયુષ્ય હતું. આપણી પાસે તો એ બંને નથી. વગેરે... તેમ છતાં વાચકના મનમાં તો ટાયરેશ્વસ અબણ્યો જ રહી જાય છે. બનતી કે બનનારી ઘટના-એના મૂક સાક્ષી બની રહેવાની વેદનાના સન્દર્ભમાં આપણને તો ટાયરેશ્વસ કરતાં 'અતિશય'નો સહદેવ જ વધારે યાદ આવે.

'વિરામની ક્ષણો'માં જીવનની એકવિધતા વિશે લેખક કહે છે 'મોટા ભાગની ક્ષણો તો ગંજીની એક જ જોડનાં પાનાંને વારંવાર ચીંચ્યા કરતા હોઈએ એવી એકધારી લાગ્યા કરે છે.' ચેહુદા આમિઆઈ અને કાફકાના સન્દર્ભો આપીને લેખક માણસમાં રહેલા પરસ્પર વિરોધી એવા બે આકર્ષણ-બેંચાણની વાત ઉપસાવી આપે છે અને એવા દ્વિધાલયી જીવનમયી થોડીક વાસન્તી ક્ષણો સારવી લેવાં સમજાવે છે. પરંતુ વાસન્તી ક્ષણોની યાદીમાં લેખક 'એકાએક જમીનદોસ્ત થઈ ગયેલા ઘટાદાર વૃક્ષ જેવું દાદીમાનું આકસ્મિક મોત-' જેવી ઘટનાને પણ ગણાવે ત્યારે આશ્ચર્ય થાય છે.

પરિચયાત્મક નિબંધોમાં 'વેદનાનું' શિલ્પ'ની વાત આગળ કરી છે. 'એવા રે અમે એવા રે'માં પ્રવીણભાઈ પોતાનો પરિચય કરાવે છે. પોતે ગામડાના છે તેનું એમને ગૌરવ છે. ધૂળિયા આંગણમાં, વૃક્ષો વચ્ચે કે નળિયાંવાળા ઘરનીચે વીતેલા શૈશવ અને એ કાળની પ્રવૃત્તિઓની વિગતે વાત માંડે છે. 'દર્લાવતી...' અને 'પશવો પાણીવાળો' સ્થળ-વ્યક્તિ ચિત્રો બની રહે છે.

અલંકારો અને પ્રતીક-કલ્પનોના જુદાઓથી લલિતનિબંધના લાક્ષણિકતાને શાણગારવાની લેખકની જેમ ઘણાખરા નિબંધોમાં જોઈ શકાય છે. ઘણી જગ્યાએ લાગે કે આવું તો કયાંક વાંચ્યું છે. (પ્રકૃતિચિત્રણોમાં આપણા ઘણાખરા નિબંધકારોનો અલંકાર-કલ્પન વૈભવ આવી મૂંઝવણ જીભી કરે છે.) પરંતુ પ્રવીણભાઈના સહજ રીતે જીતરી આવેલા કેટલા અરૂઢ અલંકાર-કલ્પનો ખરેખર આસ્વાદ્ય લાગ્યાં છે !

- (શિશિરનો પવન) આંતર્યામાં આનંદનું આપું મધું ઠાલવી દે છે.
- શહેર ગોઈ દેખાને વળત્રેલા સ્ત્રીના વસ્ત્રની જેમ વળત્રું બાપ છે.
- છેલ્લા બે-ચાર દિવસમાં જનેલી ઘટનાઓની ઠરચટ્ટીઓ ભાંગવાનો પ્રયત્ન કર્યો પણ કશું લાય લાગ્યું નહિ.
- થયું આજ ક્યાંય જતું નથી, દિવસને ખભે મુકી જોવાનો, એના વજનનો અંદાજ મેળવવાનો પ્રયત્ન કરું.
- સ્ત્રીતળતાનું પટ્ટણ પડેરીને રાત્રિ પોતે જ કથોક રોમાંચ અનુભવતી લાગી. જોકે તીર્થોદ્યાને તિર્થોત્સાહ જેવો કહેવામાં અને ખુલાવમ અવાજોના વિચરે એમકારનાથજીની કુમરી જેવું કહેવામાં જમા થતા ઓચિત્ત્યના પ્રશ્ન વિશે લેખક સમાન નથી.

પ્રવીણભાઈ જેવા પ્રતિભેથી માણસ પ્રતિભાંધી નિર્ભેજ આનંદ લૂંટવાને બદલે વારંવાર એમાંથી બોધ તારવી આપવા બેસે એટલું જ નહીં ક્યારેક તો ન્દાનાલાલીવ કબે નીતિમતા પણ થોપે એ કહે છે. (શુઓ પૃ. ૬૩, ૭૬ અને ૮૪)

૦

હવે પેલા પથ્થરો ફેંકવાવાળી વાત.

સાંભળ્યું છે કે હાલતનિબંધ એના લેખકની આંતરસમૃદ્ધિને ખોલી આપે છે, 'મદ્રા' અને 'આત્મમૃદ્ધતે' નિયમોમાંના બે પરિચ્છેદ લેઈએ.

- ધરની ચાર દિવાલોમાં પુરાઈને કુનિયા કલોજનારાઓ માટે આ મઠા નથી. આવાસની રસ્તા પર પડતી બારીમાંથી દેખાતાં બે-ચાર વૃક્ષો કે વેલ-છેડને જોઈને વૃક્ષપ્રેમની ત્રાયા જનારાઓ માટે પણ આ મઠા નથી. (પૃ. ૩૬)
- ગોઈ ધસાઈ ત્રયેલી કલમવાળો આઉટરેડ લેખક ધારે તો એવી બારી બહારનું વિષ ચાર દિવાલો વચ્ચે પુરાઈને પણ. પરાણે ખેંચી લાવી શકે. વસંત ને એના દક્ષિણ પવનની, પલાશ કે શીમગાની કે બધાં જ સુખો વચ્ચે ડુનક વેલનાની એ એકબારી નીરસ રહ્યાં વચાડી શકે ! (પૃ. ૮૯)

રખાઈ છે કે લેખકે અહીં સુરેશ ભોષીનો સજ્જતાના કુબેંદ્ર કુનું પર શંકરીયાળો કર્યો છે. પ્રવીણભાઈ પૂર્વે પણ ધન્યા સેધિએ આમ કહ્યું છે, સ્વની કથાપના માટે અન્યને ઉત્સાહવળનો રાજકારણીય કળાનો આ પ્રભાવ હશે? પેતાના સજ્જનનો સરવથીલતા વિશેના અમકારમાંથી આ રૂતિ પ્રગટવી હશે કે કેવળ અસુધાવણ લેકે આમ વર્તેતા હશે ?

વૃક્ષે વૃક્ષે ફરવાથી જ નિબંધો મધમધી ભક્તતા હોય છે? તો તો ફેરેસ્ટ ડિપાર્ટમેન્ટના માણસો કે જંગલમાંથી શુંદર કે મધ એકત્રિત કરનારા વનવાસી સર્વોત્તમ નિબંધકારો બની શક્યા હોત.

કાંઈ બીજો સર્જક બારી પાસે બેસીને નિબંધ લખે તેનો પ્રવીણભાઈને વાંધો છે પણ પોતે એ જ સર્જકની જેમ બારીએ બેસી દુનિયા ડહોળે એનું કાંઈ નહીં. — ‘આજે, અંત્યારે એવી જ એક બારી પાસે બેઠો છું. બારીનું આ નિર્જીવ ચોકડું આ ક્ષણે સજીવ સજિની અનેક બારીઓને ઉઘાડી આપે છે...’ (જુઓ ‘બારી’ નામનો નિબંધ. પૃ. ૧૦૫ થી ૧૦૭) વળા પૃષ્ઠ ૮૨ પર વાંચો—

‘બારી’ બહાર નજર માંડું છું. વૃક્ષોનો લીલોહમ દરિયો ત્યાં...પણે સર્વત્ર ઉભરાય છે...’

ક્યારેક તો બારી પણ ખોલ્યા વિના બંધ ઓરડામાં લટકતા ચિત્રોનાં વર્ણનથી જ પ્રવીણભાઈ નિબંધને વિસ્તારે છે. (પૃ ૮૭)

સુ. જો. વિષાદની વાત કરે તો કૃતક કહેવાય તો પ્રવીણભાઈ પોતે એવી વાત કરે ત્યારે શું કહીશું? જુઓ પૃષ્ઠ ૩૮ પર. ‘વિના કારણે અડવું અડવું’ લાગે, ક્યાંકથી વિષાદનો નિષાદ પૂટે પડે અને આપણે એકરાર બની જઈને એવું આ મહામાં ખાસ બનવાનું...’

સ્વરૂપ વિશેનો જાંડો અભ્યાસ, અલંકારખચિત ભાષા, શિશુ-કિશોર વયની સ્મરણ-મંજૂષા સંવેદનશીલ હૃદય, પ્રકૃતિસૌન્દર્યથી પ્રભાવિત થતી નજર, પશ્ચિમના અનેક સર્જકોની કૃતિઓનું ભાવન...નિબંધકાર તરીકે પ્રવીણભાઈમાં શું નથી? અને છતાં એમના પ્રકાશક કહે છે તેમ યુજ્જ્વાલી નિબંધને એક ડગલું આગળ લઈ જવાને બદલે વ્યાપક પ્રસિદ્ધિ સ્વીકૃતિના મોહમાં અટવાઈ બંધ, વિખરાઈ બંધ એવું એક સહૃદય ભાવક તરીકે મને દુઃખ છે. ‘શબ્દો’ નિબંધમાં લેખક કહે છે ‘એના શબ્દોને મારા નિગત્વના ટાંકણથી ટાંકી ટાંકીને એક શિલ્પ કંડારવા ધારું છું. જેની એક એક રેખામાં મારો જ વળાંક હોય, જેના બધા જ વળાંકોમાં મારા જ લયનું એક નંદનવન પેાંગયું હોય, જેમાં મારી જ નિરાકાર હયાતી ફેર્યા કરતી હોય, જેમાં હું જ મને ઝીલી લેતો હોઉં’ એમની આ શુભકામનાની સફળતા માટે આપણે પણ શ્રદ્ધાભર્યો સૂર પુરાવીએ.

આઠ, મે, નેવ્યાન્કી
અક્ષયવૃત્તીયા.

—પુરુરાજ ભેષી

એતદ્ર-વર્ષ ૯ (જન્યુ.-ડિસે. '૮૮) વાર્ષિક સૂચિ

૬૧૦૫

—	બકુલ	૨૬૨, - ૬૫. જન્યુ-માર્ચ ૧૯૮૮
શિક્ષક એલ હાથીનો	કાનજી પટેલ	"
લાલુકાર	"	"
વાડુ	"	"
અધ્યક્ષ હિર	"	"
જાતિસ્મર	યજ્ઞેશ દવે — ૬૬-૬૭, એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટે, ૮૮	
ડબ્બક	રાધેશ્યામ શર્મા	"
આળે, આ એક વસ, નામે જયદેવ શુક્લ		"
હવે કદાચ	"	"
એક કાન્ય	નીતિન મહેતા	"
બપોર	"	"
વરસાદ	મુકેશ વેલ	"
સવાર	"	"
માટીફેર	"	"
ગામ	આકલેવિયો પાઝ (અનુ. રા. શર્મા)	"
ઈતર	"	"
વાર્તા		
વેશાંતરે	પ્રાણજીવન મહેતા	૬૫, જન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૮
આજમાંથી શરામ	હેલન નોરીસ (અનુ. શિ. પંચાલ)	૬૬-૬૭, એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-સપ્ટે. ૮૮
લેખ		
ત્રિજુલાઈનું વાર્તાશાસ્ત્ર	કનુભાઈ જાની — ૬૫, જન્યુ-માર્ચ ૧૯૮૮	
સાહિત્ય અથવા જીવન ?	રવીન્દ્ર પારેખ —	"

રસક્રોધ સંવિત્તિ
નોંધપેથીનાં પાનાં

રસિક શાહ ૯૫, જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૮
ગુલામમોહમ્મદ શેખ — ૯૬-૯૭, એપ્રિલ-જૂન,
જુલાઈ-સપ્ટે. ૧૯૮૮

સિતાંશુ યશશ્વન્દની
સરરિયલ સુષ્ટિમાં ડોકિયું
કવિને જ્ઞાની મા ગણીશ
આરામશોભા કથાનક
દિગમ્બર પૂજા શા માટે નહીં !

રમેશ ઝોઝા ,,
દિલીપ ઝવેરી ,,
જયંત કોઠારી ૯૮, ઓક્ટો-ડિસે. ૮૮
યુ. આર. અનંતમૂર્તિ ,,
(અનુ. સુભાષ દવે)
તેનસુએ કવે-તે— ,,
અનુ. કરમશી પીર

કલોદ લેવી સ્ત્રોત સાથે એક
સુલાહાત

અંતરસમીક્ષા

‘કલ્પતરુ’ (મધુરાય)

સનત ભટ્ટ — ૯૫, જાન્યુ-માર્ચ, ૧૯૮૮

‘અચૂચલોક’ (ભગવતીકુમાર શર્મા)

શિરીષ પંચાલ — ,,

‘ખડકી’ (સુમન શાહ)

મોહન પરમાર—૯૬-૯૭, એપ્રિલ-જૂન, જુલાઈ-

”

રાધેશ્યામ શર્મા — ,,

પવનની વ્યાસખીં

પુરુરાજ જોષી — ,,

(અનિલ જોષી)

‘સુન્દરલત્તા’ (વિનોદ જોષી)

રાધેશ્યામ શર્મા — ,,

‘સંધાન ૩-૪’ (સં. સુમન શાહ)

શિરીષ પંચાલ — ,,

પત્રચર્યા

—

નિરંજન રાજગુરુ — ૯૫, જાન્યુ-માર્ચ ૧૯૮૮

—

એન. યુ. ગોહિલ — ,,

—

નરોત્તમ પલાણુ — ૯૬-૯૭, એપ્રિલ-જૂન,
જુલાઈ-સપ્ટે, ૮૮

—

લાલશંકર પુરોહિત—૯૮, ઓક્ટોબર-ડિસે. ૮૮

—

એન. યુ. ગોહિલ ,,

લેખકસૂચિ

અતંતમતિ, યુ. આર. (૯૮)
 ઓઝા, રમેશ (૯૬-૯૭)
 કવેન્તે, તેનમુએ (૯૮)
 ક્રાહારી, જયંત (૯૮)
 ગોહિલ, એન. યુ. (૯૫, ૯૮)
 જાની, કનુભાઈ (૯૫)
 જોષી, પુરુરાજ (૯૬-૯૭)
 ઝવેરી, દિલીપ (૯૬-૯૭)
 ટલર, બકુલ (૯૫)
 દવે, યજ્ઞેશ (૯૬-૯૭)
 દોરીસ, હેલન (૯૬-૯૭)
 પટેલ, કાનજી (૯૫)
 પરમાર, મોહન (૯૬-૯૭)
 પલાણી, નરેન્દ્ર (૯૬-૯૭)
 પીર, કમલેશ (૯૮)

પાઝ, ઓકતેવિયો (૯૬-૯૭)
 પારેખ, રવીન્દ્ર (૯૭)
 પીર, કમલેશ (૯૮)
 પુરોહિત, લાલશંકર (૯૮)
 પંચાલ, સિરોપ (૯૬-૯૭)
 ભટ્ટ, સનત (૯૫)
 મહેતા, નીતિન (૯૬-૯૭)
 મહેતા, પ્રાણજીવન (૯૫)
 રાજગુરુ, નિરંજન (૯૫)
 વૈદ્ય, મહેશ (૯૬-૯૭)
 શર્મા, રાધેશ્યામ (૯૬-૯૭)
 શાહ, રસિક (૯૫)
 શુક્લ, જયદેવ (૯૬-૯૭)
 શેખ, શુભામમોહનસંદ (૯૬-૯૭)





ऐतद्

वर्ष १० अंक २ अप्रिल-जून १९८६

શિનિજ સંલિખન પ્રાપ્તિત રેલ

સંસ્થાપક : સુરેશ ભોષી

એનફ ૧૦૦

૧૧/૧૦ બાંક ૨ એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૮૬

વાર્ષિક લગભગ રૂપિયા ૧૫

લગભગ સારવામાં રૂપિયા

૧સિદ્ધિ હાઉસ ૧૪, બી/૧ ખીરાનગર

મિલકત રેલ, સાન્નાકુલ ટુનલ-૧૦૦૦૫૪

અર્થેત વાર્ષિક માળેત, ૧૧૩, ૧૦મી ૧૩મી

સેન્ટર, ટુનલ-૧૦૦૦૩૩

સંલિખન સંલિખન, અપાવક રૂપિયા

અપાવક, સેન્ટર-૧૦૦૦૧૨

સાન્નાકુલ ૧૧૩૫૫૫૫૫ ટિપ્પણ ૧૧૩૫૫૫ નામે તથા અપાવક અર્થેત
૧૧૩૫૫૫૫ સંલિખન ૧૧૩૫૫૫ સંલિખન ૧૧૩૫૫૫

સાન્નાકુલ ૧૧૩૫૫૫ સંલિખન ૧૧૩૫૫૫ સંલિખન ૧૧૩૫૫૫-૧૧૦ ૦૦૧
: ૧૦૫૫૫

ਐਨਏ

ਵਰ੍ਹ : ੧੦ ਅੰਕ ੨ : ਅਪ੍ਰਿਲ-ਜੂਨ ੧੯੮੯



ਸੰਪਾਦਨ

ਸ਼ਿਰੀਖ ਪ੍ਰਭਾਕਰ. ਨਵਨਾਥ ਪਾਇਲ. ਰਸਿਕ ਸਾਹਿ

ਸ਼ਿਲਪਿ ਸੰਸਥਾਪਨ ਪ੍ਰਕਾਸ਼ਨ

જયદેવ શુકલ

એ કાવ્યો

ખૂટ પરથી ધૂળ રેલાય

ધૂળવાળા કાળા વરસાદી ગમખૂટ.

ખૂટમાં છંટાયેલ પાઉડરની અને રખરની ભેગી ગંધ.

ખૂટના ખુદલા ભૂંગળામાંથી સંભળાય :

‘પરપા, તમે આવો ત્યારે
વરસાદના ખૂટ જૂલતા નહીં...’

ખૂટમાં રોપાયેલા પગ

બાજુ કમળ-દણ્ડ ।

‘ખૂટને પણ આપણી જમ

વરસાદમાં મઝા પડતી હશે ?’

કાદવવાળા, ભીના, ધૂળવાળા ખૂટનાં પગલાં

આસપાસ ચકરાય

વીંટળાય...

ખૂટને તળિયે

સૂકાયેલી ધૂળને હળવેથી

આંગળી વડે ખોતડું છું...

‘પરપા, મને બહુ જ ગીલીગોટા થાય છે,

બસ, મારાથી રહી.. ’

ખૂટ પરથી ધૂળ રેલાય...

સત્તર / અઠાર. છ. નેખાસી

એમિલ-જૂન ૧૯૮૯

ચોદ જૂન, નેવ્યાસી

‘દુરંધી બ્લેક-બોર્ડ પર મને ઝાંખું ઝાંખું દેખાય છે, પપ્પા !’

હવે

ચરમાં પાછળ

સ્વચ્છ, બોલકા બાળાની

હાલિડ.

‘અકવેરિયમમાં માછલીઓને ગમે ખરું ?’

એ સાંજ.

ધેરોથેલું આકાશ.

તાડું ‘આવળો’ કહેવા ઊંચકાથેલું શરીર.

તે બાળા...

હાથ હવામાં લંબાય.

આસ પાતળા ઘર્ષ

અટકે.

‘બેટા, હવે તો પાસેનું પશુઝાંખું ઝાંખું...

સતર / અઠાર . ૭ . નેવ્યાસી

અનિત ઠાકોર

ગૂમકું

આવ્યો છું ત્યારથી ઘરમાં કંઈ ગોઠતું નથી. કાં તો માડુ પરિમાણ જણાઈ ગયું છે કે પછી ઘરનું. આમ તો ચારેક વેકેશનથી આવું થયા કરે છે. ઉંમરનું કારણેય હોય. તુવેર શીંગ કાટે ને દાણો દંડી નય એવું જાણે મારી બાળતમાં પણ થયું છે. એવું ન ચે હોય. કેમકે જાને પૂછ્યું તો એણે તો ‘એખલો હેંરમાં રઈ રઈને એખલગ’ધરા થઈ ગીયો છે’ એવું કહ્યું. એ ય સાચું. પણ હમણાં હમણાંની ઘરમાંથી કંઈ વાસ આવ્યા કરે છે, એટલું તો નક્કી.

ગયા શનિવારનો આવ્યો છું. એટલે આજે તો પૂરા ચાર દા’ડા થયા. ઘરફૂકડીની જેમ ઘરમાં જ અહીંતહીં ફર્યા કરું છું. જે કે ચલાય એમ હોય તો જાઉં ને! આવવા નીકળ્યો તેના જે દહાડા પહેલાં ઘૂંટણે ફેલ્લી દેખાઈ. જોઉં તો બાલતોડો. ઉં ય જો આજહુ તે કંઈ ધ્યાન ના આપ્યું, હવે તો ‘ખાસુ ગૂમકું થયું છે, બા કે છે - ‘તખલો જો આજહુતો પીર. હુકી બોયડી નીચે રખડી જહે.’ વાતે ય સાચી. મને દવાખાને જવાનો જો કંટાળો. પણ હવે તો ગયે જ છૂટકો છે. આજે તો ખુમાને કહ્યું : ચાલ ખુમા ! શાહને દવાખાને.’ નસ્તર ના મૂકવું પડે તો સારું. ઘૂંટણ એવું તો અકળાહી ગીયું છે એવું તો અકળાહી ગીયું છે કે ના પૂછો વાત. ભમવાન હાથ ફેરવીને હારું કરી દેય તો હારું.

ઘરમાં હોઉં એટલે સાલી બૂખ જો લાગે. ખાઉં ખાઉં ને બૂખો. પત્ર વળી વળીને રસોડે વળે. મને જુએ કે બા કે’- ‘આ લંગરખાતની સવારી આવી પો’ચી. આગલા ભવમાં મારો તખલો બૂખો ને બૂખો મરી ગયલો આલે.’ જે ભાઈઆ

દિવાળીએ પરજ્યા પછી ઘરમાં હરવું કરવું અઘરું થઈ ગયું છે. જ્યાં જઈએ ત્યાં લાજ કાઢેલી હોય. રજાઓમાં આ બો તકલીફ. જેઠ થયા એટલે ખરેખરે બેઠે બેઠે આકરા તાપ ખમવાના. હજુ નાનો પરજુશે એટલે તો છેલ્લી વારીના ફટકીયા પછુ બંધ થઈ જશે. હું બાને ઘણી વાર ક'ઉ - 'બા, આ લાજકોજ વાણુ જવા દે. મને બો અકળામણુ થાય છે. સાલું જા' જાવ તો' કાઈ ને કાઈ બેડુ છતરી હામી ધરીને જીલુ જં જો'ય તો તમે હું કરો? બા એડીને ક'ય - 'તું અજુ થ એવો ને એવો જ રી'યો તખલા ! તું તો સમાજબા'રો છે તે અમને હો સમાજબા'રો કરવા છે !

હાંતજુ કરતા કરતા જ બાની આ માટે ખૂબ પડી. બા ક' છે : તખલા ! તારા આ ભરાસને પૂજો મે'લ ને અ'ઈ રે તો' હુધી હાતજુ જ કર. ની' તો બે વરહમાં હાવ બોબો થઈ જહે. તે મે' હાતજુ લીધું. પણ સાલુ બો વાજે. મોંમાં જાણે બાવળીયાની યજ્ઞ કરતી હોય એવું લાગે છે. બવાળા છોલાર્ધ ગયા છે ને બધું ઝઝરી-ઝઝયું છે. કોળંગા કરી રસોડે ગયો. તો સામે જ બન્ને છતરી લટકાઈ !

રસોડે લાઈ, બાધર ને ખુમાન બેઠા છે. આ રહેખીમાં રડી લાઈ દાહીને વાળ તોડતા તોડતા બોલ્યા : હાડુ ખેતીમાં અ'વે કંઈ બરહત ર'ઈ છે નથી. એક પછી એક વરહ બો વહમા આવે છે. ઘરનો ખરચો હો નીકળતો નથી. બે પ્રસંગ હોઠલતા તો મારી ફેડ લાંગી ગઈ છે. પછી મારી સામુ જોઈને ક' - 'અ'વે તો નોકરીવાળા કંઈ મદદ કરે તો જ પોંચાય.'

મેં માથુ ખંજવાળ્યું ને આ પીવા લાગ્યો - 'બા, અ'ઈ ચામાં દૂધ લાખવાને રીવાજ નથી લાગતો.' - મેં જોયું તો ચામાં માંખી પાડે એવો અજુગમો બધાતા મોં પર હતો - ખુમા સિવાય. તો' એક ધૂમટો બોલ્યો - 'હવારે પાનહેર દૂધ તો લાવીયે છીએ. પોંચી વળાણું જોઈએ ને !' મને થયું - લો ! મગને હો. પણ ફટવા માર્દા છે ને ક' ! - બા ચીડાઈને બોલી - 'એખલજ'ધરો એખલા દૂધની પીને ફાટી ગીયો છે !' - લાઈએ રહેખીમાં મોટી ફક મારી. એટલે ખેતજુ છાંટા એમના ઘોળા પાયજમા પર પડ્યા. બોલ્યા - 'એવું જો'ય તો આ કૂવાવાળુ વેચી મારીએ. આ બેને પઈજાઈવા એનું દેવું હો ચૂકવવું તો પડહે જ ને ?' - લાલી જાળિયામાંથી જોતી હતી એ બાજુ મારું ધ્યાન ગયું. ઝાડીમાંથી રાણી-ખિલાડી તાકે એમ એની માંજરી આંખો તજતગતી હતી. મારી સાથે આંખ મળતા તરત જસ્માને પાંખડુ ખેંચીને 'એમાં હું હાંલજવાનું છે - મોટાએની વાતમાં' એમ બબડતા બબડતા નાવણીયા બાજુ તાણી ગઈ. જસ્માના ઉં ઉં અવાજને:

બૂખરો લીટો ખેંચાયો. એટલામાં ચટકા લાગ્યો. જોઈ તો ઘૂંટણના ગૂમડે
 બેતણુ માંખો પગથી પકડ જમાવી સૂંઢથી પરવાળો પોપડો ખોતરે — તારી
 બેન્ની માખી વેચુ ! બોલીને મેં ઉઠાડી. બાધર ઝીણી આંખ કરી આંગળીના
 કાપા ગણતો હતો — ‘ચાલ તારે કુકાને જઈ !’ સાડા આઠ થેઈ ગીયા છે !’
 કહીને એ જિભો થયો. ખુમાન અંગુઠા અને આંગળી વચ્ચે કશુંક મસળતો
 હતો. એના ડાબા અંગુઠાના વધારેલા નખમાં કચરું ભરાયું તે અણખત થઈ.
 એટલે હાથ ખંધેરી એ હો જિભો થયો : — ‘હો. શાહે એપોઈન્ટમેન્ટ આપી
 છે. જોઈ કંઈ એરેન્જ થાય તો !’ મેં પૂછ્યું — ‘કંઈ આપશે કે પછી — ?’
 મને વચ્ચે બોલતો અટકાવી કહે — ‘એક્સપીરીયન્સ મળે તો ય ધણું !’ એ ગયો
 એટલે ભાઈ જઈયા — ‘એતરે અંટો માર્યાઈ’. ની તો કહવો હેઠે બેઠો બેઠો
 ખીડચો કૂંકચા કરહે !’ મેં ય જઈવા કયું. પગ વાળવા જતા ગૂમડાની ચામડી
 ખેંચાઈને ફાટી તે પરપોટો થયો.

ખંડાર એટલે આવ્યો. ફતો ખાટલા પર બારમાનું ગણિત સામે રાખી
 નોટમાં સહી કરવાના મરોડ કાઢતો હતો.

— ‘અગિયારમામાં કેટલા ટકા આવ્યા ?’

— શીકટી શ્રી.

— કેમ ભાઈ તો તેમન કેતાતા ને ? બા બોલી.

— તને કંઈ હમજણ ની પડે ને ? ફતો ચીડાયો.

— હારુ, બરાબર મેંનત કર. એ ખીજ બાજુ જોવા લાગ્યો.

— તમા આને ગણિત હીખવતો આંચ તો ?

— બા અંવે તો ગણિત હો હારુ બદલાઈ ગીયું છે.

કંઈ મોંમાથાની હમજણ પડે એમ નથી. માસ્તરોએ પહેલા ધોરણના એકડા
 હો હીખવવાના અધરા કરી દીધા છે. કે’ છે ‘બન્નેવ એકડા અગિયાર નંઈ
 દહે એક અગિયાર !’ હું હચ્છરીયા દહે એક અગિયાર ? — ‘અમારા જમાનામાં
 હારુ અતુ.’ બા બોલી. એટલામાં ફતો કે’ — ‘તખુભાઈ ટી.વી. આજ્યાપોની. બો
 હારી સીરીયલ આવે છે — અમણા અમણાંની. બાને હો રામાયણ મા’ભારત
 જોવા માનસીંગ બાવાને તો’ જવું પડે છે.’ — ‘એનાથી પૈહા છૂટહે તારે ને ?
 બાએ કહ્યું.

— બ સોફામાઈશીનની ટયુબ લઈ આવ, જરા ઘૂંટણે ઘડી દહં. મેં કહ્યું.

— ‘હાખલો ગણીન જમ !’ એણે સહીતો મરોડ કાઢતા કાઢતા કહ્યું.

— ભાઈએ કંયું તે હાંભરતો નથી ? બા તાડૂકી. એ મંઈડાયલા પગલે ઘરમાં

ગયો અને ક'યુ 'નથી મલતી !' ને કાને રડિયો માંડીને મલકાતો લમકાતો
ખહાર આવ્યો.

હું ખહાર જોવા લાગ્યો. ફળીયામાં છોકરાઓ લખોટી રમતા હતા. મદી
પર રમત ચાલતી હતી. વચ્ચે વચ્ચે 'અ'ચી ની ચાલે, અ'ચી ની ચાલે' ના
અવાજો આવતા હતા. કોઈ જોરથી સ્લેટનાં છકા મારતું હોય એવું મગજમાં
ધવું હતું. મોટા છોકરા તીર રમતા હતા. 'અટીયુ લાઈયુ, અટીયુ લાઈયુ'નો
શોરખંકાર ચાના બેલારાની જેમ બીડી બીડીને બેસી જતો હતો. એટલામાં પીન્કી
રડતી રડતી આવી - 'મન રખોટી અલાવોની !' એણે જસ્યા સામે હાથ દેખાડતા
કહ્યું. અ'ઈ આવ. બેનને એક લખોટી આપ. જસ્યો ત્રાંસી આંખ કરી
યાંલલાના ટેકે પહોળા ટાંટીયા કરી, બ'ને હાથ પાછળ બાંધી વિશ્રામની પોઝી-
શનમાં બિભો હતો. તાણીયો જ જોઈ દ્યો ! - 'જસુ બેટા ! અ'ઈ આવ.
બેનને એક લખોટી આપ.' - એ થોડે છેટે આવીને બિભો રહી ગયો. એણે ખહારથી
એક હાથે ખાખી ચઢીનાં ખીસસામાંની લખોટી પકડી રાખી હતી. - 'પીન્કી
બેટા ! તને હાંજ બજારથી બધી બો લાવ્યાલીશ.' - પણ પીન્કીને ભેંકડો
તો મોટો થયો. - 'જસ્યા ! બેનને એક ચાલે છે કે ની ?' બા તારૂકી. જસ્યો
રોડતો રસોડામાં નાશી ગયો. - 'પોપરા પાહે મૂળમાં જ બે છે, તે કાંથી
આલે ?' રસોડેથી અવાજ આવ્યો. બા ધરમાં ગઈ. થોડીવાર ટ્યુબ લઈને
ખહાર આવી - 'લે ! અલાધીયાને હોપતા હો જોર પડે છે !' - 'નથી બહવી.'
કહી મેં ટ્યુબ નીચે મૂકી.

જઈને બાજુની પરસાળમાં સૂતો. થોડીવારમાં રાત્રીપીળું અંધારું પથરાઈ
ગયું - જોઈ તો પાંચસાત કુરકુરીયા નહોરથી ધરના પોપડા અણી રહ્યા છે.
પોપડા ઉખડી ઉખડીને છૂટા પડવા લાગ્યા. કુરકુરીયા જોરજોરથી નહોર મારવા
લાગ્યા. તે છાપડુ પણ પોપડાની જેમ ઉખડીને બિભુ પડ્યું. મારી પૂંછડી ઉપાઈ
ગઈ. જે'ચી તો મૂળ સોતી નીકળી ગઈ. બધા ધૂરકતા ધૂરકતા પોપડા ચાવવા
લાગ્યા. ખાઈ ખાઈને ઝોઢે - ખાઈ ખાઈને ઝોઢે. હું જોઈ રહ્યો. હું બધાની
આગળ પાછળ કરી કરીને અટકાવવા લાગ્યો. ક'ઈ નાં વળ્યું. એટલે મેં હો
એક પોપડો મોઢામાં મૂક્યો. મોઢામાં સળવળ સળવળ થયું. જોઈ તો અળસીયું
લટકે - ત્યુ - ત્યુ -

— 'તખા ! ખાવાનું કાઈંકું !' - બાનો અવાજ આવ્યો.

હું બિંચ્યો. વાડામાં જઈ હાથ-મેં પોઈ રસોડે આવ્યો. જાઈ, બાધર, યુમાન
ને ફતો બેઠા હતા. બાબી ખાવાનું કાઢતી હતી. બા પીન્કીને અટેલીને બેડી

હતી. મને લાગડાતો જોઈ ખુમાન બોલ્યો — ‘કેમ લાગે છે ? — બા ‘કે :
 હેઠની ગાંઠે ફેલેલો થાયો તે પાપાળાને મોટો કરેરા !’ — ‘કહું છું કે દવા
 લો ! નહીંતર આખો પગ કાઢી જશે.’ — ‘થહે’ મેં થાળા પાસે ખસેડતા કહ્યું.
 થાળામાં જોયું તો ગીલોડાતું શાક ! — ‘આ કાઢી લે !’ મેં બાને કહ્યું. —
 ‘ખુમાને ના ક’ઈતી. તો હો એને ભાવે એટલે એ જ લાઈવો.’ — ‘કેમ નથી
 ભાવતું ?’ ભાઈએ પૂછ્યું. ‘કેવાતું મન થયું કે ગલોડા મોંમાં લાખું છું તારે
 એટલું લીહું લાગે છે કે અળસીયા ચાવતો હોઈ એવું જ થાયા કરે છે.’ —
 મને ઓઝારી આવી.

‘—માનસીંગ બાવા મળેલા. વીંધાના છેલ્લામાં છેલ્લા હાત અ’બર કે’ છે.’
 ‘—ભાઈ બોલ્યા. બાધર ઝીણી આંખ કરી સામે જોવા લાગ્યો — સાપ દેડક
 ગળવા તાક માંડે એમ.

‘—તારા બાપે પેટે પાટા બાંધીને આટલું બચાઈવું છે.’ બા બોલી.

‘—તને ની હમજશ્યુ પડે.’ બાધર બોલ્યો.

‘—મારે હો દુકાન હમી કરાવવાની છે ને માલ ભરવાનો છે !’ — એણે કોળીયો
 ભર્યો.

‘—કેટલાક આવશે ?’ ખુમાને પૂછ્યું.

‘—કૂવાવાળુ માંગે છે. એટલે હિત્તેરેક અ’બરનો આસરો ખરા.’ ભાઈ બોલ્યા.
 ત્યાં અવાજ થયો. જોઈ તો ભાલીએ ઘાળના તપેલામાં કડછો પછાડેલો.
 ઘાળનાં છાંટા ઊડ્યા, બા, જરુયા ને મારા પર પડ્યા. જરુયા ઘાઝ્યો તે
 ભેંકડો તાણવા માંડ્યો. બાના ગાલે હો છાંટો ઊડ્યો — પરુભરેલી ફેલેલી
 જોવા.

બાઈને એટલે આવીને બેઠો. સામેવાળા કાનજીમામા કોગળા કરવા બહાર
 નીકળ્યા. મને જોઈને કે’ —

‘—હું ચાલે છે માસ્તર ?’

‘—બસ મળ !

—તમને માસ્તરોને હારી દેશે છે ! છ મહિના જવાતું ને છ મહિના રજા !

—તમારો ધંધો કેમ ચાલે છે મામા ?

—બગતો ના મૂતર. મામાએ કહ્યું. પછી કે’ — કલ્લુના અડૂડે બેહુ છું પહુ
 તમારા જેવું ન’ઈ.

—કેમ ?

—કેમ તે તમે તો માસે માસે તર તે માસ્તર ને અમારે તો વાદળા હામે જોઈને કાયમના નિહાહા લાખવાના !

—ના, ના, એવું હોય કે ?

—મામાની વાત હામી છે. તમારે કાં આગળ હિલાળ કે પાંછળ ધરાય છે. ભાઈ બોલ્યા.

—જો, માસ્તર ખોટું ના કો'. અ'મણાં હો પગાર વઈધા છે. ને દુશન જુદા ! અ'વે ના દાંડે એમાં જ માથ છે. અમે હો છાપા વાંચીયે છીએ.

—શુન્નરાત્રીવાળાને હાના દુશન મલે ?

—રોદળા ના રડ ! લખમી આવતી આહે તોહો ચાલી જહે. બા બોલી.

—હાકુ, તો તમારા મરઘે ઉવાર, બસ. મેં કહ્યું.

—માસ્તર આજે બરાબરના હાપટમાં આઈવા છે. મામા જેલમાં આવી ગયા. બધા ઉચવા લાગ્યા.

હું પરસાળમાં જઈ ખાટલામાં આડો પડ્યો. ક્યારે જીંધ આવી તે હો ખબર ના પડી. છેક પાંચ વાગ્યે છીડ્યો. શરીર જલ્દીને ફૂલીને ઢીમચુ થઈ ગયું છે ! અણુઅણુડી ચયા કરે છે. આંખ આગળ જળા ખૂલ્યા કરે છે. પાંદેલા કાનમાં કાઈ સળી નાંખે એમ વિચારો પ્રવેશ્યા કરે છે...

બા આ લઈને આવી—“ મોં ઘોઈને ચા પી લે ! ”

મોં ઘોઈને ચા પીધી. પ્રમાન આલ્યો. ચેન્ટ-ચટની ગડી ના તૂરે એટલે સામે ખાટલાની ધારે બેઠો. એના અણીયાળા બૂટ ચમકે છે. રૂપેની વાસણી બધું મધમધવા લાગ્યું. સવારની વાત ચાલ આવતા મેં પૂછ્યું.

—શું કહ્યું હો. શાહે ?

—જુનોથર ડોક્ટરની જગ્યા તો ફીલઅપ થઈ ગઈ છે.

—અ'વે હું કરહે ? ” બા બોલી.

—તખુભાઈ ! તમે થોડીક હેલ્પ નહીં કરો ? મોટાભાઈ લુખખા છે ને બાધરે ભાઈ તો રૂપિયો ચ તોડે એવા નથી.

—મારી પાસે પણ અતારે તો કરશું જ નથી.

—આઈ નો. પણ પી. એફ.માંથી લોન ના મળે ? પાંચ-સાત વરસમાં તો હું જામી જઈશ.

“ મને કહેવાનું મન થયું ” કે તારા હોમીયોપથી મારેતા ડોનેશનની લોન તો હજુ હમણાં પૂરી થઈ છે. હું એની સામે તાકી રહ્યો. મને એના રૂપેની ત્રંધ ચૂંગળાવવા લાગી.

—થોડો ટાઈમ પ્રાઈવેટ હોસ્પિટલમાં જોખ કર. થોડા પૈસા થાય ત્યાં સુધીમાં
હું પણ થોડા ભેગા કરું.

બા અકળાઈ —મૂળમાં મે'તો.

તે એકડે એક કે'તો.

—એમાં તો મારી અડધી લાઈફ પૂરી થઈ જાય. કોઈ ના હેલ્થ કરશે તો બેંકમાંથી
લોન લઈ જતે ડીરેપેન્સરી કરીશ'—હાથ ઝાટકીને એ બીડી ગયો.

હું જોઈ રહ્યો. પગ ભીંચો કરવા ગયો તો ચીસ પડાઈ ગઈ. લોહીનું પરુ
થતા ભારે કળતર થતી હતી. મુછી મારવાનું મન થયું. પણ હિંમત ના ચાલી.
એટલે સોઈ શોધવા લાગ્યો. સોઈ તો ના મળી પણ જોપીન મળી. ગૂમડાને
ખોતરવા બેઠો. ખુમાન પાણી પીને પાછો આવ્યો. મને ખોતરતો જોઈ કહે —
'જોપીનથી ના ખોતરાય ! હવે તો નસ્તર જ મુકાવવું પડશે. ચાલો ડૉ. શાહ
પાસે.'

મારી નજર સામે ગૂમડાં ગંધાવા માંડ્યાં. બાલતોડાથી થયેલાં ગૂમડાં—કોઈ
ફાલ્લી, કોઈ પાકે ચડેલું, કોઈ ફાટીને ફક્કલી ગયેલું ગૂમડું. ઘર આખામાં ગૂમડાં
ગૂમડાં. એક જ લોહીની ફુલકચારી ધીમે ધીમે પરુનું ગૂમડું મની ગયેલી
દેખાઈ. એના પરના રત્નમડાં કુલો પાકે ચડીને પીળાપીચ ગૂમડાં થઈ ગયેલા.
મને બા દેખાઈ. પીંજરાને ટેકે બેઠેલી બાનું ઘૂંટણ ને આ છાપરીયું ધર !
બંને એક જવા ! એના પર વાર તહેવારે રૂપે થતાં રહે છે. ખુશખૂ અને
બદખૂ વચ્ચેની મગજને ચકરાવી દેતી એ વાસ ! ઘણાં વખતથી ઘરમાં દાખલ
થતાં ખૂ કેમ આવતી હતી ? મેં નાક દાખી દીધું. ખુમે રહેજ દૂર ખસી
ગયો ને પૂછ્યું — 'શું થયું ?'

—ખુમા ! અમદાવાદ પેસેન્જરનો શો ટાઈમ છે ? 'સાત વીસ' કહેતા
એની ધમર પલ્કણી જેમ ખેંચાઈ. એ ડાખા અંશકાના ઉછેરલા નખ પર
આંગળી ફેરવવા લાગ્યો...

એનિબાલ મોન્ટેઘરો માચાડો

અનુ. શિરીષ મંચાલ

પિયાનો

નેઆઓ હ એલિવિરિયાએ ઉપલા માળે કામ કરતી પોતાની પત્નીને ઘટો પાડીને કહ્યું - 'રોઝાલિયા, એ માણસને મેં અહીંથી ચાલ્યા જવાનું કહી દીધું છે. શું કિંમત છે એની? એ તો મબકે ઉઠાવતો હતો : માંડ માંડ એના પાંચસો આપી શકાય એમ એ તો કહેતો હતો.'

તે બોલી : 'અરે આ તો હિસ્તાદી છે. મક્કત પડાવી દેવો છે અને ખીજને વેચી મારવાનો. એ રીતે તો આવા લોકો માલદાર બને છે!'

પણ રોઝાલિયા અને સારા નીચે આવ્યાં ત્યારે થોડા ચિંતાતુર હતાં. બધા પિયાનો પાસે આદરભાવ સાથે ગયા, જાણે પિયાનોનું અપમાન થયા પછી તેને આશ્વાસન આપવા માગતો ન હોય!

એલિવિરિયાએ કનેહ અને સમજથી પિયાનો સામે જોતાં જોતાં ભારપૂર્વક કહ્યું : 'તમે જોજોને ! આપણને આની સારી કિંમત મળશે.'

રોઝાલિયાએ સૂચવ્યું : 'તમે જાપામાં જહેરાત આપી દો એટલે લોકો રોજ વળશે. ઘર લોકોથી આ...ટલું બધું ઉભરાશે.' રોણું સૂચવવા માટે જ રીત અપનાવાય છે તે પ્રમાણે જમણા હાથની આંગળાઓનાં ટેરવાં ભેગાં કરીને તે બોલી. 'વેચી નાખતાં તો જીવ ચાલતો નથી.'

નેઆઓ બોલ્યો : 'પિયાનો માટે પ્રેમ છે. તમે એની સામે જુઓ અને હાથે કે સંગીત સંભળાય છે.' તેણે આંકની ફેમને ઉમાપૂર્વક હાથ લગાડ્યો.

‘નેઆઓ...ચાલો ત્યારે આપણે છાપામાં જહેરાત આપી દઈએ.’

પિયાનો તો કાઢી નાખવો જ પડે એમ હતું કારણ કે તો જ નાનકડા બેઠકખંડને સારા અને એના ભાવિ પતિ માટેના શયનખંડમાં ફેરવી શકાય, એના ભાવિ પતિ તોપદ્મમાં લેફ્ટેનન્ટ હતા. વળી પિયાનોના પૈસાથી સારાનો લગ્ન પોશાક પણ ખરીદી શકાય.

ત્રણ દિવસ પછી પિયાનોને શહાદત માટે હારતોરાથી શબ્દગારવામાં આવ્યો; અને ખરીદનારાઓના સ્વાગત માટે આખું ઘર ઉત્સુક થયું.

સૌથી પહેલાં એક મા દીકરી આવ્યાં. દીકરીએ પિયાનો ખાલ્યો અને જરા વગાડી નેચો.

‘મમ્મી, આ તો જરાય સારો નથી.’

મા ભૂલી થઈ ગઈ અને એની સામે નેચું. પછી ખ્યાલ આવ્યો કે કેટલીક પટ્ટીઓ પરથી હાથીદાંતનું સુશોભન ભખડી ગયું હતું. દીકરીને હાથ પકડીને બહાર નીકળતાં નીકળતાં બખડી : ‘આટલે બધે દૂરથી આ ભંગાર નેવા આવ્યા !’

ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો અસંતોષ અનુભવવાનો સમય જ ન મળ્યો કારણ કે નવા ત્રણ ગ્રાહક આવ્યા; ત્રણે એકી સાથે આવ્યા. શ્રીમંત વિધવા જેવી એક પ્રૌઢા; ગોગલ્સ પહેરેલી અને હાથમાં સંગીત વિષયક કોઈ કાઈલ લઈને આવેલી એક યુવતી તથા ધસાઈ ગયેલો જરીપુરાણો સુટ પહેરેલો, રાતા વાળ-વાળો એક પુરુષ.

એ યુવતી પેલી પ્રૌઢાને કહેવા લાગી - ‘હું તમારા કરતાં વહેલી આવી છું. આમ તો એનો કશો અર્થ નથી. હું તો મારી માતા કહેવાથી જ આવી છું. આવા તો ધણા વેચાતા હશે. પણ મારે માત્ર તમને એટલું જ કહેવાનું છે કે તમે બસમાંથી ઊતરતા હતા ત્યારે હું બારણે ધંટડી વગાડતી હતી. આપણે બંને સાથે ભલે આવ્યા પણ હું અહીં પહેલી આવી છું.’

પહેલું કાણુ આવ્યું તેની સ્પર્ધા નેઈને ઓલિવિરિયા કુટુંબને તો આનંદ થયો. આમ છતાં આ વાતનો અંત લાવવામાં તેમણે ડહાપણ નેચું એટલે બધા સામે નેઈને તેઓ હસ્યા અને કોફી પીવાનું જણાવ્યું. પેલી યુવતી પિયાનો પાસે ગઈ, રાતા વાળવાળો પુરુષ દૂર બેઠો રહ્યો અને તટસ્થાતથી પિયાનોનું મૂલ્ય આંકવા લાગ્યો. તે જ વખતે નિશાળે જતી છોકરીને લઈને એક સ્ત્રી અંદર આવી.

એકાએક પેલી યુવતીએ પિયાનો વગાડવા માંડ્યો અને આખો ઓરડો એના સૂરથી ગાળવા લાગ્યો. એ સૂરો બસરા, કર્કશ હતા. ઓલિવિરિયા કુટુંબે

સુલાકાતીઓના ચહેરા ધ્યાનથી જોયા. રાતાં વાળવાળા પુરુષ તદ્દન નિષ્ક્રિય હતા. એકબીજા સાથે સંમત થવા માગતા હોય તેમ બંધાએ એકબીજા સામે જોયું. નવી આવેલી સ્ત્રીએ મોં મચકોડ્યું. સેંટ નાખીને આવેલી પ્રોફેસર બધારે સહિષ્ણુ લાગી અને જૂના પિયાનો સામે લાડલરી નજરે જોવા લાગી.

સુકદમો જ્યુરી સામે હતો અને પિયાનો આરોપી હતો. પેલી યુવતી તે બંધે પિયાનો પાસેથી કબજાત કરાવવા માગતી હોય તેમ વગાડ્યે જ ગઈ. પેટ ભરડ્યું હોય એવો યુવક બમ્બરા, કઠ્થ અવાજે વગાડતો હોય એમ લાગ્યું. કેટલીક કળ તે વાગતી જ ન હતી. ઠાંલીએ બસીને એમાં પોતાનો સ્વર પુરોવ્યો, એ ફૂટરીએ વિચારીને પોતાનો સુકાદો આપ્યો. આરડામાં સ્થિત પ્રસરી ગયું. જો કે મોટેથી કોઈ હસ્યું નહીં. હવે એ છોકરી માત્ર કિન્તાખોરીથી જ વગાડતી હતી, ખલાસ થઈ ગયેલી કળ પર જોરજોરથી આંગળા પછાડતી હતી અને એની કઠ્થતા સ્પષ્ટ કરી આપતી હતી. પરિસ્થિતિ ખૂબ ખરાબ હતી.

જોઆઓ ઓલિવિરિયાએ સમજાવ્યું. — “આ પિયાનો વિશે તમારે થોડી જાણકારી મેળવવી જોઈએ. હવામાનની અસર એના પર જલદી થાય છે, તાપમાન બદલાય એટલે તરત એનો અવાજ બદલાઈ જાય છે.”

એ યુવતી એકાએક અટકી ગઈ. તે જાણી થઈ, જરા સિપરડીક હોડે લેવાડી અને સંગીતની કાઈલ હાથમાં લીધી.

“આ લગ્નના વસ્તુની જાહેરાત આપવાની કિંમત કેવી રીતે ખતાવી એ કું તો સમજી નથી શકતી.” જોઆઓને કહેતી હતી પણ રોઝાલિયા જ બંધે એ લગ્યાનક નમૂનો હોય એ રીતે તેની સામે જોતી હતી.

એ ત્યાંથી ચાલી ગઈ.

એ વખતે જોઆઓ કશું બોલ્યો નહીં. આખરે તો અપમાન એવું નહિ પણ જૂના પિયાનોનું યમું હવું ને ? તેમ છતાં એ ખરેખર જૂના જમાનાની વસ્તુ છે એ કહેવું એને જરૂરી લાગ્યું.

તેણે ભારપૂર્વક કહ્યું : “હવે કોઈ આવો પિયાનો બનાવવું નથી. બનાવે છે જ કોણ ?”

ખાસ્તી ચૂપકિડી પ્રસરી રહી. પિયાનોની પ્રતિષ્ઠા ધૂળમાં મળી ગઈ હતી. એવરે રાતા વાળવાળા પુરુષે કહ્યું : “તમારે કેટલામાં કાલી નાખવો છે ?”

જો કંઈ બની ગયેલું તે જોતાં જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ મનમાં નક્કી કરેલી કિંમત ખાસ્તી ઘટાડી નાખી. “પાંચ કોટી.”

‘શી અસર થાય છે તે જોવા બધાની સામે જોયું.’ કોઈ બોલ્યું નહીં. ઓલિવિ-
રિયા તો થીજી જ ગયો. શું કિંમત લયકર વધારે હતી? માત્ર પેલો ‘વૃદ્ધાએ
સૌજન્ય બતાવ્યું’. તે બોલી - ‘હું વિચારીશ.’ પણ તેની અનુકંપાભરી વાતનો
મરમ તેને સમજાઈ ગયો.

બધા વિદાય લઈ રહ્યા હતા ત્યારે એક પુરુષ અંદર આવ્યો.
‘કોઈ બોલ્યું.’ ‘તમે પિયાનો ખરીદવા આવ્યા છો...સારું...જુઓ ત્યારે.’
પણ ઓલિવિરિયા વચ્ચે પડ્યો, તેણે હસીને કહ્યું : ‘અંદર આવો ને !
અહીં જ છે. ઘણા બધા એને જોઈ ગયા.’

‘તે ચાળાસ પિસ્તાળાસનો, ઘોળા વાળવાળો હતો. તેણે પિયાનોનું હાંકણ
બોલ્યું, નિરાંતે પિયાનો તપાસ્યો. જોઆઓને થયું-સંગીત શિક્ષક હાજે છે.

તેણે કિંમત પૂછી પણ નહીં - ‘આભાર’ કહીને ચાલતો થયો.
ઘર આખું ખાલી થઈ ગયું. સારા પોતાના ઓરડામાં ગઈ. રોઝાલિયા અને
જોઆઓએ હતાશ થઈને એકબીજાની સામે જોયું.

દુઃખી થઈને જોઆઓએ કહ્યું, ‘એની કદર કોઈ કરી નથી ભણતું. જે એની
સારી કિંમત નહીં આવે તો હું નહીં વેચું.’

‘પણ સારાનાં કપડાંનું શું?’ રોઝાલિયાએ પૂછ્યું.

‘પૈસા ઉછીના લઈ આવીશ.’

‘તમારા પગારમાંથી તો પાછા ચૂકવી શકવાના નથી.’

‘લગ્ન થોડા મોડા કરીશું.’

‘જોઆઓ, તેઓ એકબીજાને ચાહે છે - એ તો પરણી જવા માગે છે - કમતાં
કપડાં હોય કે ન હોય.’

એ વખતે સારા તેના ઓરડામાં રહી બેસતી હતી - ‘જે નવી સ્કીપ નહીં
હોય તો પરણવાની નથી--હા.’

રોઝાલિયા બોલ્યે ગઈ - ‘મૂળ વાત તો એ છે કે આ ઘર ખોખા જેટલું છે.
નવા પરણેલાને ક્યાં સૂવાડશો? એમને જગ્યા કરી આપવા માટે પિયાનો કાઢી
જ નાખવો પડશે. હવેના જમાનામાં તો જગ્યા જ ક્યાં છે?’

સારાનો અવાજ પાછો સંભળાયો - ‘ના-ના. પિયાનો વેચી ન દેતા, એટલો
સરસ છે...’

તેની મા બોલી : ‘એટલો જ એ મુંગોમંતર પણ રહે છે. એને વગાડી જ
ન શકાય, બહુ બહુ તો એક બે સૂર.’

તે દીકરી સાથે વધારે વાતો કરવા તેની પ્રાસે ગઈ. સારા આવી રીતે વાત કરે એ બહુ વિચિત્ર કહેવાય ! રાઝાલિયાએ યોગ્યપણે ચટ વાત કહી - 'બોલ, પિયાનો નેઈએ છે કે વર ?'

સારાએ અવાજમાં લોલ લાવી સ્પષ્ટ જવાબ આપ્યો : 'વર હા-હા વળા.' તેણે ઓશીકું ખાયમાં લીધું.

'તો પછી...'

નેઆઓ ઓલિવિરિયાએ મોટી કહ્યું : 'રાઝાલિયા, પહેલેથી તને એ ખૂંએ છે.'

'શું ?'

'આપણે પિયાનો.'

'નેઆઓ, આ વાત તું બોલ્યો જ કેવી રીતે ?'

બીજા દિવસે કામ પરથી ઘેર આવતાંવેત નેઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પિયાનોની પૂછપરંછ કરી.

'રાઝાલિયા, પછી કોઈ આને માટે આવેલું ?'

'હા-પિયાનો વિશે તો કેટલાય ફાન આવી ગયા. એક વૃદ્ધ આવીને નેઈ ગયો. એણે રાત્રી વાળવામાં પણ આવેલો.'

નેઆઓએ પૂછ્યું - 'કોઈએ ખરીદવાની વાત કરી ખરી ?'

'ના. પણ બે માણસો અંદર આવીને ખાસે સમય નેઈ ગયા ખરા.'

'ખરેખર ? એમણે ઉત્સુકતાથી નેયેલો ? વખાણ કરતા હતા ?'

'એ કહ્યું મુસ્કેલ છે.'

સારા બોલી - 'હા-હા. તેમણે વખાણ કર્યાં. ખાસ કરીને તો એલા વૃદ્ધ. તે તો આખો ખસેડતો જ ન હતા.'

નેઆઓ દ ઓલિવિરિયાને એ વાત સ્પર્શી ગઈ. હવે પેલાની વાત મહત્વની હતી. કોઈ એનો પિયાનો પ્ધાનથી જીએ એને એને વખાણે તો પણ બસ છે. ભલે એની કિંમત બહુ ઉપજવાની ન હોય પણ એને જરા પ્ધાનથી નેવો તો નેઈએ ને ! તે વખતે એ ત્યાં ન હતા એવું એને દુઃખ થયું. પણ તેની દીકરીએ એલા વૃદ્ધના આંદરભાવની જ વાત કરી તેને કારણે આંતર દિવસનું અપમાન છુલોઈ ગયું. એ માણસ જૂના ફિનિયરની સાથે ફર કરી શકતો હોવો નેઈએ.

'સારા, એ પોતાનું સરનામું આપીને ગયા છે ? નહીં ?...એમ...મોટે ભાગે તો એ પાછા આવશે ત્યારે તો.'

તે ખુરશી પરથી ઊભો થયો; અને પિયાનો પાસે ગયો. પ્રેમપૂર્વક તેની સામે જોઈને સ્મિત કયું.

તે ધીમેથી બબડ્યો. ‘મારો પિયાનો !’ વાનિશ કરેલા લાકડા પર લાય ફેરવ્યો. બહુ કોઈ પ્રાણીના શરીરને પંખાળતો ન હોય !

બીજો દિવસે કોઈ ન આવ્યું. માત્ર ફેન પર પરદેશી લાગતા કોઈએ પૂછ્યું કે એ નવો છે ? રોઝાલિયાએ જવાબ આપેલો. ‘ના, નવો તો નથી. પણ અમે એટલી બધી કાળજી લીધી છે કે નવો જ લાગે.’

રોઝાલિયાએ વિચાર્યું આવતી કાલે શનિવાર છે. એટલે ઘણા બધા આવશે.

બે જણ આવ્યા. એક પુરુષ અને એક છોકરી. તેઓ લિમેઝીનમાં આવ્યા હતા. એ માણસે રોઝાલિયા કુટુંબના સાદા મકાનને જોઈને જ અંદર જવાનો કશો અર્થ નથી એમ માની લીધું. આમ છતાં તે બારણા સુધી આવ્યો અને કંઈ બનાવતો છે તથા કેટલો જૂનો છે એની પૂછપરછ કરી.

‘આભાર. ના. ના. મારે જેવો નથી.’ જોઆઓએ પિયાનો જેવા કહ્યું એટલે તે બોલ્યો. ‘મને એમ કે એ સાવ નવો હશે. શુભેચ્છા.’

અને એ જતો રહ્યો.

જોઆઓ તો દુઃખીદુઃખી થઈ ગયો. એ પિયાનો જ્યારથી તેની પાસે આવ્યો હતો ત્યારથી તેનું ખૂબ જતન કયું હતું. એ વેચવાનો વારો આવશે એની તો કલ્પના પણ કરી ન હતી. એટલું જોઈ હોય તેમ કોઈએ કદર ન કરી, કોઈ એની સાચી કિંમત કરી ન શક્યું.

કોઈ કરતાં કોઈ નહીં. માત્ર એક જ માણસનો અપવાદ. પછીના યુધવારે તે આવ્યો હતો. તેણે ખૂબ જ ઉત્સાહથી તેની પ્રશંસા કરી હતી. — ‘આ તો અદ્ભુત છે. બાની કિંમત મારાથી ચૂકવાય એમ નથી. જો હું જોઈ કિંમત આપું તો તો મક્તમાં જ લીધો ગણાય. આવી વસ્તુ આ રીતે સસ્તામાં તમે કાઢી નાખો એ તો તમારા માટે પણ બહુ જોડું કહેવાય.’

રોઝાલિયાને વાત બરાબર સમજઈ નહીં.

તેણે રોઝાલિયાને પૂછ્યું. ‘એ માણસ ખરેખર સાચું બોલતો હતો ?’

‘મને તો લાગે છે કે એ મસ્કરી હોવાતો હતો.’ તેણે જવાબ આપ્યો.

‘ફાને ખબર ! એવું ન પણ હોય.’

રોઝાલિયા તો તરત નિરાશ થઈ ગઈ. જોઆઓ નોકરી પરથી પાછો આવે ત્યારે તેની ચિંતાનો બાર ફેમ જોઈ થાય એનો વિચાર તે કરતી હતી.

‘આને કેટલા આવેલા ?’

‘કાઈ નહીં. એ ફોન આવેલા. નામ તો જણાવ્યા નહીં. પણ મોટેભાગે આપીને જોઈશું એવું કહ્યું છે.’ તેનો અવાજ ચાંત અને સ્વસ્થ હતો.

‘પેલો રાતા વાળવાળો ?’

‘એ પાછો આવશે ખરો એમ લાગે છે.’

કેટલાય દિવસો સુધી ન કાઈ આવ્યું ન કાઈનો ફોન આવ્યો. જોઆઓ દે ઓલિવિરિયાની લાગણીઓ. ટ્રેન ચૂકી જનારના મિત્રની લાગણીઓ જેવી હતી. ટ્રેન ચૂકી જાય એટલે દુઃખ થાય પણ એની સાથે વધારે રહેવા મળશે એનો આનંદ પણ હોય ને ! જોઆઓ પિયાનો પાસે બેઠો અને તેની સાથેની છેલ્લી ક્ષણો માણી રહ્યો હતો, તેની સ્વચ્છતા તે વખાણતો હતો, પોતાનો વિચારો એની આગળ વ્યક્ત કરતો હતો. ત્રણ પેઢાઓએ એ પિયાનો વગાડ્યો હતો. તેણે કેટલાક લોકોએ સ્વાપ્નો દેખાડ્યાં હતાં અને વૃત્ત કરવા પ્રેર્યાં હતાં. એ બધું તો વીતી ગયું પણ પિયાનો એવો ને એવો રહ્યો. તેના પૂર્વજોની વાત કહેનાર આ જ એક રાયરમીકું બાજી રહ્યું હતું. એ તો સનાતન હતો. એ અને ઉપર નાનકડું પૂજ્યધર હતું તે.

‘સારા, આમ આવ... અને ઓપીનની તરજ વગાડ જોઈએ...’

‘પપ્પા, નહીં વગાડાય. પિયાનોમાંથી અવાજ બહાનક નીકળે છે !’

રાજાહિયા ધોમેથી બગડી. ‘એવું ન બોલીશ. તારા બાપને કેટલું દુઃખ થશે તેનો ખ્યાલ છે !’

જ્યારે જ્યારે સારાની નજર પિયાનો પર પડતી ત્યારે ત્યારે એ પિયાનો તેને તો મધુરાત્રિના પક્ષગ્રમાં ફેરવાઈ જતો લાગતો, તે અને લેફ્ટેનન્ટ પક્ષગ્ર ઉપર સુખન-આહિંગન લેતા દેખાતા.

દિવસો સુધી કાઈ આવ્યું નહીં. રાતા વાળવાળો વચ્ચેવચ્ચે ફોન કરતો હતો. જોકે કેક્ટર મરણપથારીએ પડેલા હોની હાલત સહાનુભૂતિ કરતાં ન હોય ! જહોરાત પાછી બેચી લેવામાં આવી.

‘જોઆઓ, શું કરીશું હવે ?’

‘શું કરીશું એટલે ?’

‘પિયાનોનું !’

જોઆઓ ખરાડ્યો. ‘હું’ વેચવાનો નથી. આ મજબીયુસો પિયાનો ખરીદવા માગતા નથી. એ પડાવી જ લેવા માગે છે ! એની સારી સંભાળ કાઈ રાખે તો હું એમ ને એમ આપી દઈશ. એ શાને પ્રગટ કરે છે તેની જાને ખબર ?’

તે ઉત્તેજિત થઈને આંઠા મારવા લાગ્યો. એકાએક તેના ચહેરા પરનો લાવ
અદલાઈ ગયો.

‘રોઝાલિયા, જો સાંભળ. ટિબુકા રહેતા આપણા સગાંને ફેન કરીએ.’

રોઝાલિયા તેના કહેવાનો લાવાઈ સમજી અને આનંદિત થઈ.

‘હસો... મેસિયાસ છે? બહાર ગયો છે? હા-હા-તું’ મિકિતા બોલે છે?
‘જો... હું’ તમને અમારા પિયાનો ભેટ આપવા માગું છું... હા-હા ભેટ...
ના, મજાક નથી કરતો... ખરેખર... હા-હા. ભેટ. છેવટે એ આપણા કુટુંબમાં
સચવાશે... સરસ... અહીંથી તમે લઈ જાઓ... હા-હા-તમે આવો ને મજા
આવશે...’

ફેન મૂકી ઢીલા પછી તેણે પત્નીને કહ્યું. ‘તને ખબર છે એ શું’ કહેતી
હતી... પહેલાં તો એ માનવા તૈયાર ન હતી... એને એમ કે આપણે એને મૂરખ
મનાવીએ છીએ...

રોઝાલિયા ખુશખુશાલ હતી, જોઆઓ પિયાનો પાસે ગયો અને પોતે જે
કયું તે એને કહેતો ન હોય! તેણે વિચાર્યું— મારો અંતરાત્મા ચોખ્ખો છે.
તારો અસ્વીકાર નહીં કરે. તું અમારા કુટુંબમાં જ રહીશ. એક જ લોહી
ધરાવતા લોકોની વચ્ચે. મારાં બાળકોનાં બાળકો તને ઓળખશે અને તારો
આદર કરશે, તું તેમને માટે સૂર રેલાવજે. તું અમને સમજાશ અને ગુસ્સો
નહીં કરે એમ માનું છું.

રોઝાલિયાએ વચ્ચે પૂછ્યું. ‘તેઓ ક્યારે લેવા આવશે?’ તે તો નવદંપતી
માટે જગ્યા કરી આપવા આવુર હતી.

બીજા દિવસે મેસિયાસનો ફેન આવ્યો. ‘તમે ખરેખર પિયાનો અમને આપી
લેવા માગો છો? ઘણું કહેવાય; પણ એવું કરવું ન જોઈએ. મિકિતાએ જ્યારે
મને વાત કરી ત્યારે તો હું માનવા તૈયાર ન હતો!’

‘ના-ના-મેસિયાસ, વાત સાચી છે. તમે તો જાણો છો કે અમારું ઘર
ખોળા નેટલું છે. અહીં અમે પિયાનો રાખી શકીએ એમ નથી, અન્યથાના
હાથમાં પિયાનો ન જાય એ માટે જોઆઓ આવુર છે. જો તમારી પાસે હોય
તો ચિંતા નહીં; અમારે જ ત્યાં છે એમ માનીશું. તું લેવાની તરત વ્યવસ્થા
કરે છે ને!’

કેટલાય દિવસો વીતી ગયા. કોઈ વાન ન આવી. ઓલિવિરિયા દંપતીને
એમના સગાંઓનું મૌન બહુ વિચિત્ર લાગ્યું.

‘કંઈક વાંધો પડ્યો હાગે છે. રાજાલિયા, એમને ફાન કર નેઈએ.’

મિકિતાએ ફાન ઉપાડ્યો. તે જરા મૂંઝવણમાં હતી. મજૂરોએ તો પિયાને લઈ આવવાની આકરી મજૂરી માગી.

‘કદાચ ગેસોલીનની અછતને કારણે એવું હશે... થોડા દિવસ રાહ નેઈએ. મેસિયાસ કોઈ વ્યવસ્થા કરશે. અમને પિયાનો મળ્યો એનો ખૂબ આનંદ છે. રાજાલિયા, અમે બીજો કશો વિચાર પણ કરતા નથી.’

રાજાલિયાને હાથું ‘કે છેલ્લા વાહનમાંથી અસત્ય ટપકવું હતું’. અલ્વાડિયા પછી નેઆઓએ ફરી ફાન કર્યો.

‘મેસિયાસ, પિયાનો નેઈએ છે કે નહીં ?’

‘નેઆઓ, તને ખ્યાલ નહીં આવે કે અમને શું વીટવું છે !’ અચકાતાં અચકાતાં તેણે જવાબ આપ્યો. ‘તે’ અમને જેટલી સરસ ભેટ આપી અને અમે એ સ્વીકારી નથી શકતા. અહીં લાવવાની મજૂરી પેટે તો તેઓ દગલો પૈસા માગે છે. અને, અમારી પાસે એને માટે જગ્યા પણ ક્યાં છે ! અત્યારે જો છે તેને જ માંડ માંડ જોઈવું છે. અમારે આ વિચાર પહેલાં કરવાનો હતો. મિકિતાને તો એટલું બધું ખરાબ લાગે છે !’

‘દૂંકમાં, તમારે પિયાનો નેઈતો નથી.’

‘ના- નેઈએ છે... પણ અમારી પાસે... અમે લઈ શકતા નથી...’

નેઆઓ ઓલિવિરિયાએ ફાન મૂકી દીધો. તેને વાતનો ખ્યાલ આવવો માંડ્યો.

‘રાજાલિયા, નેયું કે આપણે પિયાનો ભેટ પણ આપી શકતા નથી. મફત પણ આપી નથી શકતા.’

‘નેઆઓ, કરીએ પણ શું ત્યારે ! બધા જ છેવટે તો એમ જ કહે છે કે અમારે નેઈતો નથી.’

થોડી મિનિટો ચૂપકિટીકારી નિરાશામાં વીતી, તેઓ અચાનક સારાના અવાજથી એકિયા, ખૂબ નિરાશ થઈને તે રડતી કળંગતી હતી. તેની માએ આશ્વાસન આપ્યું.

‘અરે ના રડ. યશે. ચિંતા ન કર. જો આવશે તે લઈને વેચી દઈશું.’

‘મરમી, હમણાં ને હમણાં વેચી નાખો. થોડા જ દિવસોમાં હું પરણીશ અને મારો ઝોરડો તૈયાર થશે નથી. અમારી એકે વસ્તુ અહીં નથી. આ દુષ્ટ પિયાનો મારી જિંદગી ખરબાદ કરી રહ્યો છે. આ પિયાનો કોઈ લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જરા ધીરે બોલ. તારો બાપ સાંભળી જશે.’

‘હા હા. છો સાંભળે.’ તે ફરી ડૂસકાં ખાતી રહી. તેણે આંખો મીંચી. જોઆઓ દ જોલિવિરિયાને તે રાતે ખાસ જીંદ ન આવી. તે જીવન વિશે વિચારતો હતો. તેના વિચારો વેરવિખેર હતા. આમ દુઃખદાયક હતો. એ વિચારોથી તેના મનમાં જીવન સામે અને પિયાનો સામે પુષ્કળ ક્રોધ પ્રગટ્યો. તે વહેલો ધરમાંથી નીકળી ગયો અને પાસે આવેલા પીઠામાં ગયો. ત્યાં ફેટલાકને વાત કરી.

રોઆલિયાએ મનોમન પૂછ્યું-‘આ સારો વર આવી જગ્યાએ શું કરે છે?’ જોઆઓ ક્યારેય દારૂ પીતો ન હતો.

રોઆલિવિરિયા પાછો આવ્યો ત્યારે સાથે મુશ્કિલ જેવો લાગતો હાથસી હતો અને મજૂરીએ જવા માટેનાં કપડાં પહેરેલાં એ હટાકટા પોચુગીએ હતા. તેણે તેમને પિયાનો ખતાવ્યો. તેમણે એ તપાસી જોયો અને કહ્યું-‘અમારા ત્રણથી જીંદકાય એવું લાગતું નથી.’

રોઆલિયા અને સારાને નવાઈ લાગી. રોઆલિયાએ પૂછ્યું-‘તો કોઈ ધરાક મળી ગયો?’

‘ના રે ના. આ પિયાનો તો કોઈ ખરીદશે નહીં.’

‘તો એમ ને એમ આપી દો છો!’

‘ના. કોઈ મક્કત લેવાય તૈયાર નથી.’

‘જોઆઓ, તો પછી શું કરે છે? એને ક્યાં લઈ જાય છે?’

જોઆઓની આંખો ભરાઈ આવી પણ તેનો ચહેરો સખતાઈથી તંગ બન્યો.

‘હું એને દરિયામાં પધરાવી દઈશ.’

સારા બોલી બીડી-‘પરપા, મા-એ તો ગાંડપણુ કહેવાય.’

રોઆલિવિરિયા કુટુંબને ખારીમાંથી દરિયો દેખાતો પણ ન હતો પણ તેમને એની વાસ આવતી હતી અને અવાજ સંભળાતો હતો, દરિયાકિનારે જતો રસ્તો તેમનાથી ત્રણ મકાન જેટલો દૂર હતો.

પેલા મજૂરો રાહ જોતા હતા, અંદરઅંદર વાતો કરતા હતા.

તેની પત્ની બોલી-‘જોઆઓ, આવું કરવા માટે ફેટલી હિંમત જોઈએ! પણ આપણે એ વિશે જરા વાત કરવી ન જોઈએ? આનો બીજો કોઈ રસ્તો જ નથી! લોકોને તો વિચિત્ર લાગશે, પિયાનો જેવો પિયાનો દરિયામાં ઉશેડી દેવાનો!’

‘રોઝાલિયા, તો ખીજું શું કરીએ ? કેટલાંય વહાણો દરિયામાં તળિયે નથી પહોંચી જતાં ! એમાંના કોઈક ઉપર પિયાનો ચ હશે ને !’

આ જડબેસલાક તરફ તેની પત્નીને ચૂપ કરી દીધી. જોઆઓ શવ આપી દેતો હોય એમ લાગ્યું.

‘તેણે ખૂબ પાડી, ‘આલો જોઈએ... ઉઠાઓ અને અહીંથી જઈએ !’

એક પોચુંગીઝ આગળ આવીને નમ્રતાથી ખીજઓ અને પોતાના વતી બોલવા લાગ્યો- ‘અમે આવું નહીં કરી શકીએ. મને માફ કરી દો. આવી વસ્તુ દરિયામાં ફેંકી દઈએ તો અમારો માંસલો શું કહે ? આ તો ખરેખર ગુનેહ કહેવાય.’

‘અરે સાહેબ, તમે જાપામાં આપી દો ને ! આટલી સારી હાલતમાં તો છે !’
આલિવિરિયા કટાક્ષમાં બોલ્યો : ‘હા. મને ખબર છે. તમે જાઓ ત્યારે.’
એ લોહિા આલ્યા ત્રયા. જરા વાર તો પેલા હબસીને આ પિયાનો લઈ લેવાનું મન થયું. એને જોયા કર્યો. આપણી પાસે પણ કશુંક હોય એના વિચારથી જ તે આનંદમાં આવી ગયો; અને તેમાં ચ આવી સરસ, વૈભવી સીજ... એ તો સ્વપ્નનું હતું, એને સાચું પાડી શકાય. પણ લઈને મૂકવો ક્યાં, ઘર તો છે નહીં. રોઝાલિયાએ પોતાનું માથું પતિના ખભા ઉપર ઢાળી દીધું અને આંસુ માંડ માંડ ખાળ્યાં.

‘અરે જોઆઓ ! આવો નિર્ણય લેવાનો ?’
‘પણ જો કોઈને એ જોઈતો ન હોય અને અહીં રાખી ન શકતો હોય...’
‘હા. હું જાણું છું. પણ મને ખજ ખરાબ લાગે છે. હમેશાં આપણે ત્યાં રહ્યો. આટલાં બધાં વરસો પછી એને દરિયામાં ફેંકી દેવો એ કૂતા ન કહેવાય ? એની સામે જુઓ...એને તો શું થઈ રહ્યું છે તેની ખબર જ નથી. વીસ વીસ વરસથી આ ખૂણામાં પડી રહ્યો છે- કોઈને જરા સરખી ઈબ્બ ક્યાં વિના...’

‘રોઝાલિયા, આપણે તળગળા નહીં થઈ જવાનું.’
તેણે પ્રશંસાભરી નજરે જોઆઓ સામે જોયું.
‘લલે. જે કરવું હોય તે કર.’

હબસી છાકરાઓને બોલાવવા જોઈએ. હોય છે તો ચીંચરેહાલ પણ આનંદી દેખાય છે. પિંટો અને લેટાલેન્ડિયા આગળ ખૂંપડાંઓમાં રહે છે, ત્યાંથી તેઓ રખડવા નીકળી પડે છે અને શ્રીમંતોના વિસ્તારમાં આંટા મારે છે. આઈસ્ક્રીમ

ખાવે હોય ત્યારે પાઈ પેસાની લીખ માગતા જ હોય, સિનેમા થિયેટર આગળ ગદગદ થઈને પોસ્ટરો જોતા હોય અને લેખકોનામાં રેતીમાં આળોટતા હોય.

તે દિવસે સવારે નૈઋત્યમાંથી આવતા પવનને લીધે એટલેન્ટિક મહાસાગર ઉછળી ઉછળીને ગરજતો હતો. કહેવાની જરૂર નથી કે પિયાનો તો એવો ને એવો સ્વસ્થ હતો. એનો આકર વધારે લગ્ય લાગતો હતો.

વિદાયની બધી તૈયારીઓ થઈ રહી હતી. જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ પોતાની પત્ની અને પુત્રીને ઉપયોગી લાગે એવા લાગ કાઢી લેવા જણાવ્યું. એટલે કાંસાની મીણુઓ લઈ લીધી, પછી પેડલ કાઢી નાખ્યા, ધાતુના સુશોભન ઉખાડી લીધાં અને છેલ્લે ઓકતું આવરણ પણ કાઢી નાખ્યું.

સારા બોલી જાડી - 'હવે કેટલો જુદો લાગે છે !'

પોતાના કુટુંબીજનોને જણાવ્યા વિના જોઆઓએ કેટલાક હપ્સી ઓકરાઓને બોલાવ્યા હતા. તેઓ ખારણાની બહાર આતુરતાથી રાહ જોતા હતા. ઓલિવિરિયાએ હવે તેમને અંદર બોલાવ્યા, 'જે હન્ટપુન્ટ હોય તે પહેલાં આવે.'

અંતિમ સંસ્કારવિધિ શરૂ થયો ત્યારે બપોરના ચાર ઉપર વીસ મિનિટ થઈ હતી. બાજુમાં ટોળે વળેલા લોકોએ એને માટે જગ્યા કરી આપી. પિયાનો ધીમે ધીમે અને વાંકીચૂંકા ગતિએ આગળ વધ્યો. કેટલાક લોકો ધ્યાનથી જોવા નજીક આવ્યા. રોઝાલિયા અને તેની દીકરી ચોર્ચમાંથી ખિન્ન હૈયે એને જોતાં હતા; બંનેએ એકબીજાને ખભે હાથ વીંટળાયા હતા. તેની સાથે જવાની તેમની હિંમત ન હતી. રસોયણ બાઈ પણ એમન વડે આંખો લૂછતી હતી.

સ્મશાન યાત્રા નાંકે આવી ત્યારે હપ્સી ઓકરાઓએ પૂછ્યું - 'હવે કઈ તરફ ?' બોલતી વખતે પિયાનો તો અલી જ રાખ્યો હતો એટલે પડતાં પડતાં રહી ગયો. તેમણે ફરી પૂછ્યું - 'કઈ બાજુએ ?'

જોઆઓ દ ઓલિવિરિયાએ ખૂંસ પાડી - 'દરિયાકાંઠે.' નૌકાદળના અધિકારીની જમ તેણે એટલાન્ટિક તરફ હાથ ખતાવ્યો.

'દરિયાકાંઠે ! દરિયાકાંઠે !' ઓકરાઓએ એક સાથે પડઘો પાડ્યો.

હવે તેમને ખ્યાલ આવ્યો કે પિયાનોનો નાશ કરવાનો હતો અને એ જાણકારીએ તેમને ઉત્તેજિત કરી મૂક્યા. તેઓ ખડખડાટ હસતા હતા અને અંદર અંદર ઉત્સાહથી વાતો કરતા હતા. આ બધા હલ્લાયુલ્લાએ નાનકડી ડોલીને ઉશ્કેરી મૂકી, તે કૂદકા મારતાં મારતાં જોરશોરથી ભસવા લાગી.

મકાનોના ઝરુખાઓમાં લોકો ટોળે વળ્યાં હતા - ખાસ કરીને ઓકરીઓ હતી.

તેઓ નવાઈ પામી - 'આપ રે ! આ શું ?' 'આ તો પિયાનો છે !' તેઓ માનવા તૈયાર ન હતી.

એક હબસી છોકરાએ કહ્યું - 'નબ્બાણું નંબરના બ્લોકમાંથી.' તે દોડતાં દોડતાં એકેએક ઘેર સમાચાર આપી આવ્યો.

'હૈં ? ત્યાં તો પેલી સારા રહે છે !'

એક ઓળખીતો તો ઓલિવિરિયા પાસેથી જ સમાચાર જાણવા પહોંચી ગયો.

'જોઆઓ, શું થયું ?'

'કંઈ નહિ. મને ખબર છે કે હું શું કરી રહ્યો છું. જરા રસ્તો આપો બસ.'

'પણ તું વેચી દે ને !'

'હા. હા. વેચી દઈશ. એટલાન્ટિક મહાસાગરને વેચી દઈશ.' દેખાય છે ને ત્યાં ! ચાલો હરિયે...' મુંઝાઈ ગયેલા જસ્લાદની અદાથી તેણે હુકમ આપ્યો - 'ચાલો છોકરાઓ ડાબી બાજુએ...કાળજીથી...પડી ન જાય...માત્ર મોટા છોકરાઓ જ હાથ લગાડે, બીજા બધા દૂર ખસી જાય.'

અવારનવાર એમાંથી એકાદ છોકરો પિયાનોમાં હાથ નાખતો અને એકાદબે કળ દબાવતો એમાંથી મરણચોક સંભળાતી હતી.

ઝડપમાં જોભેલી એક સ્ત્રીએ ખૂસ પાડી - 'જોઆઓ, વેચવા છે ?'

'ના...આ વેચવા માટે નથી. હું એમ ને એમ આપી દઈશ. બોલો, જોઈએ છે ?'

પેલી સ્ત્રી લાલ લાલ થઈ ગઈ, એને માફું લાગ્યું અને અંદર જતી રહી. જોઆઓએ પોતાનો પ્રસ્તાવ જહેરમાં ચૂકવ્યો - 'બોલો, કાંઈને આ પિયાનો જોઈએ છે !'

તેતાંણીસ નંબરમાં રહેતા પોલેન્ડના એક નિર્વાસિત કુટુંબે આ પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. તેમને ખૂબ નવાઈ લાગી પણ જોઆઓનો પ્રસ્તાવ સ્વીકારી લીધો. જોઆઓએ ખૂસ પાડી : 'તો આ તમારો.'

પોલિશ કુટુંબ નીચે આવ્યું અને પિયાનો પાસે બેસું રહ્યું.

'હા...અમે લઈ લઈશું...પણ...અમારું ઘર નાનું છે...એની વ્યવસ્થા કરી શકીએ એટલી મુદત આપો.'

'લેવો હોય તો આ રહ્યો, નવીનર નહીં' ઓલિવિરિયાએ જવાબ આપ્યો -

'આ રહ્યો. તમારા ઘરઆંગણે નથી જોઈતો ! ચાલો, છોકરાઓ-આમળ.'

પિયાનો દરિયાની નજીક ને નજીક પહોંચતો ગયો. કીડીઓ મરેલા વંદાને તાણી જતી હોય એમ તે લઈ જવાતો હતો.

જેઆઓ દે ઓલિવિરિયા મકાનોના ઝડુખા, પ્યારણા, પ્યારીઓમાંથી આવતા હુદ્ગારોમાંથી બહુ ઓછા પારખી શકતો હતો.

‘આવી વિચિત્ર ઘટના મારી જિંદગીમાં મેં ક્યારેય જોઈ નથી.’ એક ઝડુખામાંથી કાઢી બોલ્યું.

‘વિચિત્ર?’ જેઆઓએ બોલનારાની સામે જોઈને ઉત્તર આપ્યો - ‘વિચિત્ર છે ને! વાડુ તો તમે લઈ લો...લઈ લો.’

આગળ પશુ એવી જ ટીકાઓ થઈ. બધાને આ વિચિત્ર જ લાગ્યું; દરેકને પિયાનો જોઈતો હતો પણ જ્યાં માલિક તરત ને તરત ઉપાડી લો’ એવી વાત કરે એટલે મૂઝવી નાખે એવી શાંતિ પ્રસરી જતી. અને તરત ને તરત તો પિયાનો ઘરમાં મૂકવા કોણ તૈયાર થાય?

જેઆઓ મજબૂતાથી આગળ વધતો રહ્યો - ટીકાટીપણે થતાં રહ્યાં, દુઃખ વ્યક્ત રહ્યું. તેણે હવે કોઈને જવાબ નહીં આપવાનું નક્કી કર્યું.

મોટરસાઇકલ પર આવેલા પોલીસોની એક ટુકડીએ આ સરખસ અટકાવ્યું અને તેઓ પિયાનોને ઘેરી વળ્યા. તેમણે તેની પાસે કાગળિયા માગ્યા. તે ઘેર જઈને લઈ આવ્યો. તેને આવી તપાસ સાવ સ્વાભાવિક લાગી કારણ કે તેમને દેશ અત્યારે લડાઈના મોરચે હતો. પણ કશો ખુલાસો કરવો પડે એની સામે તેણે વાંધો લીધો; તેનો આ નિર્ણય સાવ અંગત હતો, પોતાના કુટુંબીજનો સિવાય ખીજ કોઈને એની પૂછપરછ કરવાનો અધિકાર ન હતો. મારી માલિકીની વસ્તુને હથેટી દેવાનો મને હક છે. આ વિચારે પિયાનો મારે ફરી તેના મનમાં સ્નેહ પ્રગટાવ્યો. કોઈ મૃત મિત્રના કપાળ પર હાથ મૂકતો હોય તેમ તેણે પિયાનો પર હાથ ટેકવ્યો. તે ગળગળો થઈ ગયો અને તેના જીવન વિશે પ્રવચન આપવા બેઠો.

‘આ તો પ્રાચીન કળાકૃતિ છે. આહિંસના સૌથી જૂના નમૂનાઓમાંનો એક છે.’ રાજ્યની સેવા બજાવનારા દાદાની માલિકીનો આ પિયાનો છે. તમે મારી વાત માનો. એ સરસ હતો. પ્રખ્યાત સંગીતકારોએ આ વગાડ્યો છે. બધા કહે છે કે ચોપિન ખીજ પિયાનોને બદલે આ જ પસંદ કરતા હતા. પણ તથા શું? હવે તો કોઈને કદર નથી. સમય બદલાઈ ગયો છે...મારી દીકરી સારા પરણવાની છે. એ તો અમારી સાથે જ રહેશે. ઘર નાનું છે. શું કરું?’

કોઈને એની જરૂર નથી. આ જ એક રસ્તો છે.’

તેણે દરિયા તરફ ઈશારો કર્યો.

ઉબસી છોકરાઓ આ હખલગીરીથી અધારા થઈ જઈયા. તેઓ પિયાનોને દરિયાના મોઝામાં ફેંકી દેવા આતુર હતા. છોકરાઓની જોમ આ સરખસમાં જોડાયેલા ખીન્ન લોકો, માલસામાન પહોંચાડનાર મજૂરો, સંદેશો લઈ જનારાઓ, કેટલીક સ્ત્રીઓ અને મોટી સંખ્યામાં બાળકો પણ એને ડૂબાડવા આતુર હતા.

પોલીસે પિયાનોનો અંદરનો ભાગ તપાસ્યો પણ કશું વાંધાજનક મળ્યું નહીં. તેમણે ઓસિવિરિયાનાં કાગળિયાં પાછા આપ્યાં અને ટ્રાફિક અટકી ન પડે એટલા માટે ઉતાવળ કરવા જણાવ્યું.

એક ફોટોગ્રાફરે લોકોને સમૂહમાં જોભા કરી દીધા અને તેમનો ફોટો પાડ્યો. જોઆઓ દ ઓસિવિરિયા કાળી બાજુએ શોકમગ્ન મુદ્દામાં જોભા હતા. પછી તે આ બધી હખલગીરીથી ચિડાયો, તેના પિયાનોની વેદના લંબાતી હતી.

રાત જલદી પડી. એક પોલીસે જણાવ્યું કે છ વાગ્યા પછી જવાની પરવાનગી નહીં અપાય. પછી ખીન્ન દિવસ સુધી રાહ જોવી પડશે.

ઉબસી છોકરાઓ વિખરાઈ ગયા, તેમને મજૂરી તો ઓસિવિરિયાને ઘેરથી ચૂકવવાની હતી. લોકોને નવાઈ લાગી કે એ સાંજે ઉબસી છોકરીઓ કેવી રીતે હાથમાં હાથીદાંતની ભાતવાળી લાકડીની પટ્ટીઓ લઈને આમતેમ ધૂમતા હતા.

પિયાનો તો તેઓ જ્યાં મૂકીને જતા રહ્યા હતા તે શેરીમાં પડી રહ્યો.

બહુ વિચિત્ર હાલતમાં. યુવાન સ્ત્રીપુરુષો સાંજે લટાર મારવા નીકળ્યા ત્યારે તરત ત્યાં ટોળે વળીને દીકાઓ કરવા લાગ્યા.

જોઆઓ ઘેર પહોંચ્યો ત્યારે સારાની કેટલીક બહેનપણીઓ આવી હતી; તેઓ આતુરતાથી પિયાનો વિશે પ્રશ્નો પૂછતી હતી.

વરસાદની ઝડીઓના અવાજથી જોઆઓ અને તેની પત્ની જાગી ત્યારે અંધારું જ હતું. પવન, વરસાદ અને મોઝાનો ધૂધવાટ. તેમણે દીવો કર્યો અને એકબીજા સામે જોયું.

‘રોઆસિયા, મને પિયાનોનો વિચાર આવે છે.’

‘હા—મને પણ. બિયારો પિયાનો! વરસાદની વચ્ચેવચ્ચ...કંડી પણ કેટલી બધી છે?’

‘વરસાદનું પાણી અંદર જીતરતું હશે અને પિયાનોને ખલાસ કરી નાખશે...’ પટ્ટીઓ, કળ બધું ખલાસ થશે. રોઆસિયા, કેટલું ભયંકર કહેવાય!’

‘જેઆઓ, આપણે બહુ ખરાબ ક્યું.’

‘રોઝાલિયા, મને તો એનો વિચાર કરવો સુધ્ધાં ગમતો નથી.’

જેઆઓ ૬ ઓલિવિરિયાએ બારી બહાર જોયું. વીજળીના પ્રકાશમાં વૃક્ષો, સ્પષ્ટ દેખાતા હતાં, પવનમાં ઝોલાં ખાતી ડાળીઓ જોઈ શકાતી હતી. જેઆઓ સૂવા માટે પલંગ પર ગયો અને વચ્ચે વચ્ચે જાગતો રહ્યો. તે ફરી બેઠો થયો અને તેની પત્નીને કહ્યું-હું પિયાનો સાંભળતો હતો.

‘અત્યાર સુધી એના પર જે જે વગાડ્યું હતું તે બધું મેં સાંભળ્યું.’ ફેટલા બધા હાથ તેના પર ફર્યા હતા. મારી દાદીમાના હાથ મારી માના હાથ, તારા, મારી કાકીના, સારાના-વીસથી પણ વધારે, સૌથી પણ વધારે શ્વેત આંગળીઓએ એની કળ દબાવી હતી. મેં આવું મધુર સંગીત સાંભળ્યું નથી. રોઝાલિયા, એ ભવ્ય હતું. જીવતા માણસો કરતાં ઘણીવાર મરેલા માણસો સારું વગાડતા હોય છે. આગલી પેઢીઓની ફેટલોય છોકરીઓ પિયાનો આગળ ટોળે વળાને સાંભળતી હતી. ભાવિ દંપતીઓ હાથમાં હાથ રાખીને ત્યાં બેઠા હતા. મને કારણ ખબર નથી પણ થોડી વારે તે બધાએ મારી સામે જોયું. - તિરસ્કારથી જોયું. પછી પિયાનો એની મેળે બંધ થઈ ગયો... પાણીનો ધસમસતો પ્રવાહ આવ્યો, પિયાનો એની જાતે જ દરિયા તરફ તણાવા લાગ્યો. મેં એને ખૂબ પાડી પણ એણે મારી ખૂબ સાંભળી જ નહીં, રોઝાલિયા, એને ખરાબ લાગ્યું હતું; એ આગળ વધતો રહ્યો હું શરીરમાં સાવ એકસો જીભો રહ્યો. હું રડવા માંડ્યો...

જેઆઓ ૬ ઓલિવિરિયાને શ્વાસ લેતા તકલીફ પડતી હતી. રહસ્યમય ‘ક્રેન્સ્ટે’ તેને લાવવિવશ બનાવી દીધો હતો. તેને પસ્તાવો થવા લાગ્યો.

વરસાદ અટકી ગયો. અજવાળું થતાં વેંત જેઆઓ હબસી છોકરાઓને બોલાવી લાવ્યો હવે બંને તેટલી હતાવળે એ કામ આટોપી લેવા માગતો હતો.

હજુ પવન તો જોરથી વાતો હતો. આગલી રાતના તોફાનને જાણે પચાવી રહ્યો હોય તેમ દરિયો ધૂરકતો હતો. છોકરાઓ આવ્યા પણ આ વખતે એાછા હતા. એમાં થોડા મોટી ઉંમરના પણ હતા. જેઆઓએ કડકશ અવાજે ફરી મોરચો સંભાળી લીધો.

દરિયાકાંઠે પિયાનો વધુ ધીમેથી આગળ વધ્યો. છેવટે દરિયાના મોજાની નિહવાઓએ સ્પર્શવાની શરૂઆત કરી.

કેટલાંક કુટુંબો બાજુમાં બિભા રહીને આ આખું દશ્ય જોતાં હતાં. ઓલિ-
વિરિયાના માણસો પિયાનો આગળ લઈ ગયા અને જરા દૂર ધકેલી દીધો,
જેથી મોબ્બ એને ઘસડીને દરિયામાં સમાવી લે. બે મોટાં મોબ્બ એને અથડાયાં
પણ કશું વળ્યું નહીં. ત્રીજા મોબ્બએ એને ઘુબળ્યો. ચોથું મોબ્બ આવીને
તેને કાયમ માટે ઘસડી ચ્યું.

જેઆઓ દ ઓલિવિરિયા ત્યાં ધુંટણમેર પાણીમાં બિભા રહ્યો, એવું મોં
ખુલ્લું હતું. દરિયો ખૂબ જ શાંત હતો. જેઆઓ રડતો હતો કે નહીં તેનો
ખ્યાલ આવતો ન હતો કારણ કે તેના ગાલ પરનાં આંસુ દરિયાની ઝાલકો
સાથે ભળી જતાં હતાં.

દૂર દૂર તેને લેફ્ટેનન્ટના ખભા ઉપર માથું ઢાળી દેતી સારા દેખાઈ. ડોલી
તેની પાસે હતી. તેનું નાક આસપાસનું સૂંઘતું હતું; આરંભની અકળામણ
વરતાતી હતી; તે તો હમેશા પિયાનો પાસે જ સૂઈ જતી હતી. જેઆઓને
યથું કે હારી, રોઝાલિયા સાથે આવી ન હતી તે સારું થયું.

પાછળથી ઘણા લોકો દરિયાકાંઠે ગયા, શું જન્યું હતું તે બહુવા માંગતા
હતા, શરૂઆતમાં એવું લાગ્યું કે કોઈ પોલીસ કુટુંબ આખું દરિયામાં ડૂબી
ગયું હતું. એવી અમર પડી કે એક જ વ્યક્તિ ડૂબી ગઈ હતી. કોઈએ કહ્યું
નાતું છોકરું ડૂબી ગયું છે કોઈએ એમ કહ્યું કે ગ્રેમમાં નિરાંત થયેલી કોઈ
સ્ત્રી ડૂબી ગઈ હતી. બહુ પાછળથી અમર પડી કે દરિયામાં ડૂબી જનાર તો
પિયાનો હતો.

દરિયાકાંઠેથી પાછા ફરી રહેલા જેઆઓને જેવા માટે લોકો તેમની ભરી-
બોએ ઓઠવાઈ ગયા હતા.

કોઈએ બહેરાત કરી—‘આ રહ્યો એ માણસ.’

ઓલિવિરિયા જમીન પર જોતાં જોતાં ધીમેધી આસતો હતો. દરેકને એને
‘હાટે માન થયું’.

ઘરમાં હાખલ થતાં વેંત તે બોલ્યો—‘રોઝાલિયા, ખેલ ખતમ. હવે કહી પાછો
આવે એવા સ્થળે જતો રહ્યો.’

‘જેઆઓ આપણે વાતો કરીએ તે પહેલાં તું કપડાં બદલી આવ.’

‘રોઝાલિયા, આપણા પિયાનો હવે પાછો નહીં આવે.’

‘હાસ્તો એ હવે પાછો નહીં આવે. એટલે જ તો એને તે દરિયામાં ફેંકી
બો.’

સારા પોલી - ‘કોને ખબર કોઈક કાંડા પર એ પાછો ફેંકાય પણ ખરો.’
 ‘ચાલો, હવે એને વિશે વિચારવાનું’ અંધ કરીએ. વાત પૂરી થઈ ગઈ. ખેલ
 ખતમ. સારા, હવે તું તારો ઓરડો ગોઠવી કાઢ.’

જરા વાર કોઈ ખોલ્યું નહીં, ફરી જોઆઓએ કકળાટ શરૂ કર્યો. ‘મોબ’
 એને લઈ ગયા તે મેં જોયું.

‘બસ હવે.’

‘મેં વાર એ સપાટી પર દેખાવો.’

‘વાત પૂરી થઈ ગઈ. ચાલો હવે એનો વિચાર ન કરીએ.’

‘મેં’ કોઈ કરતાં કોઈને એ જણાવ્યું નથી, નહીંતર તો તેમને એમ જ લાગે
 કે હું ગાંડો થઈ ગયો છું...આમેય તેમને હવે હું ગાંડો તો લાગવા જ માંડ્યો
 છું... હકીકત એ છે કે આખા વિસ્તારમાં હું જ છુદ્ધિશાળી છું. પણ થોડા
 સમય પહેલાં જ મેં સ્પષ્ટ રીતે સ્મશાનયાત્રાના સૂર રેલાવતો એને સાંભળ્યો
 હતો.

રોઆલિયાએ એને યાદ અપાવ્યું. ‘એ તો તને ગઈ કાલે રાતે સપનું આવેલું ને !’

‘ના. આ તો દરિયાકાંઠે, ધોળે દિવસે સાંભળ્યો. સારા, તેં ન સાંભળ્યો !
 પછી જ્યારે એની ઉપર ક્ષીણ ફરી વળ્યાં ત્યારે સંગીત અટક્યું.’

તેણે માથું હલાવ્યું-જે નિર્માઈ ચૂક્યું તેની આગળ લાચારી દાખવવા સિવાય
 ખીજે કોઈ રસ્તો ન હતો. તે મનોમન વાતો કરવા લાગ્યો.

‘અત્યારે તો એ દૂર દૂર નીકળી ગયો હશે. પાણી નીચે હશે, અબજયાં સ્થળોએથી
 પસાર થતો હશે. વહાણોના ભંગાર, સળસળીનો, માછલીઓ; ગઈ કાલ સુધી તો
 આ ઓરડો છોડીને એ ઠચાંચ ગયો ન હતો. કેટલાંય વર્ષો પછી જગતના ખીજ
 છેડે આવેલા દરિયાના કોઈ ટાપુ ઉપર પડેલો. જોવા મળશે. અને જ્યારે
 સારા, રોઆલિયા અને હું મૃત્યુ પામ્યા હોઈશું ત્યારે આ ઘરમાં વગાડેલા
 સૂરો તે યાદ કરતો રહેશે.’

તે ત્યાંથી જતો રહ્યો. પિયાનો જ્યાં પડી રહેતો હતો તે જગ્યા સામે સારાએ
 નજર માંડી. ફરી તેની નજરે મધુરજનીનો પલંગ દેખાયો, પણ આ વખતે
 જરા અપરાધભાવ અનુભવતી હતી. બારણે ટોકોરા પડ્યા એટલે તેના વિચારોની
 હારમાળા તૂટી. એક માણસ સરકારી નોટિસ લઈને આવ્યો હતો. કોઈ અબજયા
 માણસે પોલીસને જણાવ્યું કે પિયાનોમાં છૂપું ટ્રાન્સમિટર જોડેલું હતું અને
 જોઆઓ એનો નિકાલ કરી નાખવા માગતો હતો. જોઆઓએ પોલીસસ્થેશને

આવીને ખુલાસા કરવા પડશે. લડાઈ ચાલતી હોય ત્યારે તો આવું કશું બને
જ. કોઈ એમાં કશું કરી ન શકે.

આલિવિરિયાએ બાકીનો દિવસ પોલીસસ્ટેશન વીતાવ્યો. તે ઘેર મોડેથી
આવ્યો.

ઘરમાં આરામખુરશી પર ફસડાઈ પડતાં તે બોલ્યો. 'રોઝાલિયા, આ તે કંઈ
જિંદગી છે. અરે લગવાન! આપણી માલિકીની વસ્તુઓ પણ આપણાથી
ફેંકી ન દેવાય.'

જોઆઓ ત્રાસ અનુભવતો હતો. તે થોડીવાર વિચાર કરતો રહ્યો પછી બોલ્યો.
'રોઝાલિયા, લોહા જૂની વસ્તુઓ ફેવી રીતે ફેંકા દે છે એ ત' કહી જોયું છે ?
તેની તેમને ફેટલી બધી માયા હોય છે !'

રોઝાલિયાએ જવાબ આપ્યો- 'માત્ર જૂની વસ્તુઓ જ નહીં. જૂના વિચારો પણ.'
પિયાનો જ્યાં હતો ત્યાં ડેલી સૂંઘતી હતી. તેણે પૂંછડી પટપટાવી અને
જોંધી ગઈ.

થંદડી વાગી. એક માણસ આવ્યો અને બીકેસમાંથી કામળિયાં કાઢ્યા.
તેના કહેવા પ્રમાણે તે બંદરના કેપ્ટનની ઓફિસમાંથી આવ્યો હતો.

'તમે જ જોઆઓ દ આલિવિરિયા ?'

'હા-હુ' જ જોઆઓ દ - આલિવિરિયા.'

'આને સવારે તમે દરિયામાં શું ફેંકા દીધું ?'

આલિવિરિયા સ્તબ્ધ થઈ ગયો. 'અહીં' અમે બંદર પર નથી રહેતા. એ
તો સમુદ્ર છે સમુદ્ર.'

'મિ. આલિવિરિયા, તમે મને બાપાશુદ્ધિનો પાક સમજાવવા માગો છો !'

પેલાએ પોતાનો પ્રશ્ન ફરી રજૂ કર્યો અને જણાવ્યું કે લાયસન્સ વિના
દરિયામાં વસ્તુઓ નાખી ન શકાય, ત્યાં મૂકી પણ ન શકાય.

'તમારી પાસે લાયસન્સ છે ?'

આલિવિરિયાએ નમ્રતાથી પૂછ્યું- 'મેં જ ક્યું' તે વાંધાજનક હતું, ખરાબ હતું !'

'વાત એ નથી. તમને ખબર નથી કે અત્યારે આપણે લડાઈના મોરચે છીએ ?
આપણા દરિયા કિનારા સુરક્ષિત રહેવા જોઈએ. નાઝીઓ હમેશા તકની રાહ
જોઈને જ બેઠા છે એ નથી બળ્યતા ?'

'પણ એ માત્ર પિયાનો હતો પિયાનો.'

'છતાં નિયમનો લાગ થયો, અરેખર એ પિયાનો હતો ! તમને ખાતરી છે ?'

‘મારા માનવા પ્રમાણે’ જોઆઓ જળકચો, પુત્રી અને પત્ની સામે જોતાં તે
બોલ્યો : ‘રોઝાલિયા, એ પિયાનો ન હતો ? સારા, શું હતું એ ?’

રોઝાલિયાએ આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું : ‘જોઆઓ, ખસી તો નથી ગયું ને ! એ
પિયાનો હતો એ તું જાણે તો છે.’

તેના પતિને થયેલી શંકાએ બધાને સ્તબ્ધ કરી મૂક્યા. તે મનક કરતો
હોય તેમ લાગ્યું.

‘મને એમ કે સમુદ્રમાં તમે ધારો તે વસ્તુ નાખી શકો છો.’

‘ના... ખરેખર ! અમારે માત્ર એટલું જ જોઈએ છે.’

જોઆઓ ઊભો થયો. તે એકાએક વાયાળ બનતો લાગ્યો.

‘ધારો કે હું દરિયામાં મારી જતને ફંગોળવાં માગું તો ! ન કરી શકું ?’

‘એનો આધાર...’ પોર્ટી ફરટનની ઓફિસેથી આવનાર બોલવા લાગ્યો.

‘શાના પર એનો આધાર છે ? મારા ઉપર, ખીજા કોઈના ઉપર નહીં. હું
સ્વતંત્ર છું. મારું જીવન મારી માલિકીનું.’

‘તમે માનો છો તેના કરતાં ઓછું’ પેલાએ કહ્યું.

લેફ્ટેનન્ટ અંદર આવ્યો એટલે સારાએ હમેશની જમ સામે જોઈને સ્મિત
કર્યું. તે એને ચુમ્બન કરવા દોડી.

‘જો જો, આપણો ચોરડો ! હવે સરસ લાગે ને !’

‘હા-હા. સરસ ! તમે નવો ક્યાં મૂકશો ?’

‘નવો ?’

‘હા. તમે નવો નથી લાવવાના ?’

સારા અને તેની માએ એકબીજા સામે અચરજથી જોયું.

સારાના ભાવિ પતિએ કહ્યું— ‘અરે હું તો પિયાનો પાછળ ગાંડો છું. પિયાનો
કેવો હળવોફૂલ બનાવી દે છે એનો તને ખ્યાલ નથી ! આખો દિવસ મારે તો
રોપોના અવાજ સાંભળ્યા કરવાના ! એટલે સાંજે જરા હળવું સંગીત.’

સારાને ઊધરસ ચઢી, જોઆઓ દ્વ આંસિવિરિયા બારણું ઓળંગી બહાર
ગયો. તેને ગૂંગળામણ થતી હતી એટલે તે ચોંચી હવામાં શ્વાસ લેવા ગયો.

હવે આવી રાતે ખીજું કોણ આવીને તેની આગળ નવી માગણીઓ કરવાનું
છે ? મને કેવી રીતે ખબર કે દુનિયાથી સંતાડી રાખેલો પિયાનો, સાવ અબળણ્યો
પિયાનો આખી દુનિયાની ચિંતાનો વિષય બની જશે. એ જ્યાં હતો ત્યાં જ
શું કામ મેં રહેવા ન દીધો ?’

અત્યારે તો માઈલો દૂર પહોંચી ગયો હતો... દક્ષિણના સમુદ્રમાં... અને મુક્ત, મારા કરતાં, સારા કે રોજાસિયા કરતાં પણ મુક્ત. ત્યજીલો તો તે પોતે હતો- જોઆઓ દ ઓલિવિરિયા. એને માટે અને એના કુટુંબ માટે. હવે એ પિયાનો તેમનો રહ્યો ન હતો. જગતમાં સ્વતંત્ર થઈ ગયેલું પ્રાણી. જીવનથી ભરપૂર અને ગર્વીલું. સાત સમુદ્રોમાં નિર્ભય બનીને ફરતું. આગળ ધપતું જ રહેતું. દુનિયાભરનાં જળથી ભીંજાતું. જ્યાં જવાનીષ્ટ યજ્ઞ હોય ત્યાં તે જઈ શકે. જે કરવું હોય તે કરી શકે.

ધરની સામે જુદો નીચે હબસી છોકરાઓ ખીજી દિવસની મજૂરી લેવા ભેગા થયા હતા. તેમણે ખૂબ મહેનત કરી હતી. એટલું વધુ અંધારું હતું કે તેને તેમનાં મૂંડેલાં માથાં સ્પષ્ટ દેખાતાં ન હતાં. તેમની વચ્ચે એક પરિચિત આકાર દેખાયો. તેણે આગનો દરવાજો ખોલ્યો. અંદર આવવાની રજા માગી.

જરા મુશ્કેલીથી જોઆઓએ રાતા વાળવાળાને ઓળખી કાઢ્યો; પણ તે માણસ જે કહેવાનો હતો એને માટે જોઆઓ જરાય તૈયાર ન હતો.

‘હું પિયાનો માટે આવ્યો છું. તમને સારી કિંમત આપીશ એમ માનું છું.’

અનુ. શિરીષ પંચાલ

(“મોડન” પ્રાસિસિયન શોર્ટ સ્ટોરીઝમાં સંકલિત આ વાર્તાનો અંગ્રેજી અનુવાદ વિલિયમ ઓસમેને કર્યો હતો. ગુજરાતી અનુવાદ ‘ધ વર્લ્ડ’ એવ ધ શોર્ટ સ્ટોરી-અન્ટવેર્ટીએય સોન્યુરી કલેક્શન-સંપાદક ક્લીફ્ટન ફ્રેડમેને આધારે.)

ગણેશ દેવી

અનુવાદ : સનત ભટ્ટ

સાહિત્યવિવેચનમાં કટોકટી

આધુનિક સાહિત્યવિવેચનમાં જોવા મળતી કટોકટીનાં કેટલાંક મહત્વનાં લક્ષણો આ રવાં : પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચન વિશે તથા વિચારદોષ વિશે વંધ્ય નીવડવા સંબંધેલાં લખાણોનો વિપુલતા, પરદેશથી આયાત કરતી વખતે વિવેચન વિભાવનાઓ, વિવેચનનાં ઓળંગ-ધોરણોમાં સુધારાવધારા કરવામાં પહેલ માટેની અનિચ્છા, પશ્ચિમમાં વિદ્યાસ પામેલ વિવેચનાત્મક પરિભાષાનો અનુચિત ઉપયોગ - તે ખણ્ય મોટે ભાગે તો મૂળ સંદર્ભથી તોડી નાખીને અણુધડ રીતે અને અકારણે થતો ઉપયોગ; જિહાવોડ માટે આધારરૂપ વિદ્વતાપૂર્ણ સામગ્રીનો અભાવ; સંજ્ઞાનાં જીવનચરિત્રો, ગ્રંથસૂચિઓ, ભારતીય તથા વિદેશી કૃતિઓના અનુવાદો, સંપાદકીય વિદ્વતા અને સંબંધકર્તા ચર્ચાવિચારણા-આ બધાનો અભાવ; સાહિત્યનો સંબંધ અન્ય લલિત કલાઓ, માધ્યમો સામાજિક-સાંસ્કૃતિક ઘટનાઓ સાથે બાંધવાની અશક્તિ; સ્વકીય સંવિત્તિ તથા પરંપરાનો અભાવ; વિવેચનામાં યાદચ્છિક અને મોટે ભાગે પરાયાં ધોરણો વજેરે વજેરે. આ લક્ષણો માત્ર ભારતીય વિવેચનમાં જ જોવા મળે છે એવું નથી. શોષણકર્તા રાજકીય તંત્ર અને શાસીવાદી સાંસ્કૃતિક નમૂનાઓ ઉપર જિલા થયેલ નવતર સંસ્થાનવાદી સમાજોમાં લગભગ આવી જ સ્થિતિ રહેવાની. આમ છતાં ભારતીય સંદર્ભમાં આ વિશેષ ચિંતાજનક છે. ભારતમાં તો આને કારણે સુદીર્ઘ અને સમૃદ્ધ સાહિત્યપરંપરાઓ પાંગળી બને છે. સાહિત્યવિવેચનમાં જોવા મળતી અરાજકતા ભરી પરિસ્થિતિની જે વેરવિખેર નોંધ આપી તેની પાછળ સાહિત્યવિવેચનનો

ખીજે કોઈ નમૂનો જીલો કરવાનો આશય નથી. જો કે આ યાદીમાંથી આ પરિસ્થિતિને સુધારવાના ઉપાયો સૂચવવાની હાલય થઈ આવે; પણ કશું આદેશાત્મક રજૂ કરવું નથી. વીસમી સદીના આપણા વિવેચકોએ જે ચર્ચા કરી તેમાંથી આ યાદી તૈયાર કરવામાં આવી છે; એમાં આ સદીના વિવેચકોએ કરેલ આત્મપરીક્ષણ પણ આવી જાય છે.

મરાઠી અને ગુજરાતી વિવેચનમાંથી દૃષ્ટાન્તો લઈએ. મરાઠીમાં ઝોગણીસમી સદીના કે. ખી. મરાઠેથી માંડીને લાલચંદ્ર નેમાડે સુધીના વિવેચકોએ યોગ્ય વિવેચનાત્મક ધોરણોના અભાવ વિશે ખૂબ જ નિરાશા પ્રગટ કરી છે. ઈ. સ. ૧૮૭૨માં કે. ખી. મરાઠેએ 'રંગભૂમિ અને નવલકથા' વિશે લખતાં કહેલું : 'સોમાંથી એક પણ લેખકને સાહિત્યના નીતિનિયમોની કશી ખબર નથી.' ત્યાર પછી તેમણે નવલકથા તથા નાટક વિશે કેટલાક સિદ્ધાન્તો તારવવાના પ્રયત્નો કર્યા. તેમની ચોતાની કબૂલાત પ્રમાણે એ સિદ્ધાન્તો 'એડિસન, ક્લોડ અને એકાદેના નિષ્પંધોને આધારે તથા 'સંસ્કૃત' અલંકારશાસ્ત્રને' આધારે જીલા કર્યા હતા. મરાઠી સાહિત્યવિવેચનને આ પૂર્વપશ્ચિમ સમન્વયે ખાસ કરી લાભ કરી આપ્યો નહીં. ૧૯૦૨માં વી. કે. રાજવડે મરાઠી નવલકથાના વિવેચન વિશે ફરિયાદ કરે છે - 'પશ્ચિમના લેખકો તેમના ચોતાના સાહિત્ય વિશે જે કહે છે તેને શબ્દશઃ આપણા સન્દર્ભમાં લાગુ પાડવામાં કઈ જાતની વિહતા ?' ૮૦ વર્ષ પછી લાલચંદ્ર નેમાડે મરાઠી નવલકથાની વિવેચનામાં જોવા મળતી વિકૃતિઓની ફરિયાદ કરે છે. મરાઠી નવલકથાની નિર્લોક આલોચના કરતાં તેઓ કહે છે : 'જો નવી પેઢી આવીને ક્રાન્તિકારી વિવેચન નહીં' પ્રગટાવે તો મરાઠી લાવકોની રુચિનાં ખતમ થઈ રહેલાં ધોરણો લાગ્યે જ સુધારી શકાશે.'

ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં આત્મપ્રશસ્તિ કરનારા વિવેચનની પણ જરાય ખોટ નથી. ભારતીય વિવેચનની સિદ્ધિઓના જે અહેવાલો જોવા મળે છે તેમાં આવી પ્રશસ્તિ નિયમિત રીતે જોવા મળે છે : ૧૯૬૫માં મનસુખલાલ ઝવેરીએ નોંધપાત્ર અર્પણ કરનારા પંદરેક વિવેચકોનો નિર્દેશ કર્યો હતો. સંપૂર્ણતા સિવાય કશું જ જીતરણ ખરે નહીં એવા વિવેચકોનાં આકર્યાં ધોરણોની પ્રશંસા કરવામાં આવી હતી. ૧૯૮૬માં ભારતીય સાહિત્યના પ્રગટ થયેલા અહેવાલમાં પણ આવો દાવો કરવામાં આવ્યો હતો. સાહિત્ય અકાદમીએ ગુજરાતીમાં આઠ વખત વિવેચકોને * પારિતોષિકો આપ્યાં છે. એવી જ રીતે ૧૯૬૫માં અનંત કાણેકર અને ૧૯૮૦માં સુધીર રસાલે પણ મરાઠી સાહિત્યવિવેચને ખૂબ જ

● હમાશંકર, સુદરમ અને સુરેશ જેધાને લયે વિવેચનકૃતિઓ માટે એવોર્ડ મળ્યાં પણ તેઓ પ્રધાનપણે સર્જક હતા, તેમની વિવેચનકૃતિઓ નિમિત્ત હતી. -સં.

‘મોટું’ ગજુ’ કાઢ્યાના મોટા દાવા કર્યા હતા. મરાઠી વિવેચકો તો એમ જાને છે કે સાહિત્યસૌન્દર્યશાસ્ત્રના ક્ષેત્રે મરાઠી વિવેચનાએ મહત્વનું અર્પણ કર્યું છે.

મરાઠી વિવેચન ક્ષેત્રે એક મહત્વની પ્રતિભા ધરાવતા આર. બી. પાટણકરે ૧૯૪૦ પછીની મરાઠી વિવેચનાના વિકાસ વિશે એક લેખ ૧૯૮૫માં લખ્યો હતો. સૌન્દર્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત સિદ્ધાંતોની સ્પષ્ટતા કરીને તથા સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની કેટલીક અસંગતિઓ નોંધીને તેઓ કહે છે : ‘હવે આપણે સૌન્દર્યશાસ્ત્રના સ્વરૂપ વિશેનો થોડો સ્પષ્ટ ખ્યાલ મેળવી લીધો છે એટલે મરાઠી વિવેચકો અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીઓ શું કરવા માગતા હતા તેનું મૂલ્યાંકન કરી શકીશું’ અને તેઓ શું કરી શક્યા નથી તે પણ સમજી શકીશું. સૌન્દર્યવિચારણાઓ કળાપરંપરાઓના સંદર્ભમાં જન્મે છે, ત્યાર પછી વિવેચનામાં તેમનું સ્પષ્ટ રૂપ ભેગું થઈ જાય છે જો સમાજમાં ખૂબ બળવાન બૌદ્ધિક પરંપરા હશે તો એ બધી વિચારણાઓ વ્યવસ્થિત આકાર લેશે. આત્મપ્રશંસામાં રાચવાને બદલે જો આપણે વાસ્તવિકતાનો સ્વીકાર કરીશું તો કહેવું પડશે કે સૌન્દર્યશાસ્ત્ર, વિવેચન અને સર્જનક્ષેત્રે ખાસ કરી નોંધપાત્ર અર્પણ આપણે કરી શક્યા નથી. ચારેતરફ ભેગા મળતી આ દરિદ્રતાની દુઃખદ સહાનતા મહારાષ્ટ્રમાં આજકાલની ઘટના નથી; દાયકાઓથી આ જ પરિસ્થિતિ ચાલી આવી છે. આ દરિદ્ર વાતાવરણમાં નવા સૌન્દર્યશાસ્ત્રનો જન્મ થવો અશક્ય છે. માનવવિદ્યાઓ વિશે પણ આપણે આવા જ નિષ્કર્ષ ઉપર આવવું પડશે. સમાજ જ્યારે એકએક ક્ષેત્રે જીવંતતાથી અને ઉત્સાહથી પ્રવૃત્ત હોય ત્યારે નવી વૈચારિક પદ્ધતિઓનો જન્મ થઈ શકે. જીવંત સમાજમાં જ વક્ષપ્રશ્નો સંભવે અને એ વિશે વિચારાય. એ સમાજની પરંપરાઓ જ પ્રતિ-ભાષાથી માનવીઓને એવા પ્રશ્નો ઉઠેલવા પડકારે. આપણી કળા પરંપરાઓમાં આવા કોઈ પ્રશ્નો જન્મ્યા નથી; અને એમનું નિરાકરણ આણનારી મહાન પ્રતિભાઓ પણ જન્મી નથી.’ આત્મનિંદા મરાઠી પ્રજાની વિનોદવૃત્તિનું લક્ષણ છે. આ વાંચીને બહારની વ્યક્તિ મરાઠી વિવેચનાની નાહારી સ્વીકારી લે. પણ આત્મનિંદાની સહજ લાક્ષણિકતાને સ્વીકારવા છતાં તમારે કબૂલવું પડે કે પાટણકરની આકરી ટીકા આપણી દુર્દશાપૂર્ણ વાસ્તવિકતા તરફ આંગળી ચીંધે છે.

આવી જ આકરી પણ વાજળી ટીકા સુરેશ નેપાંએ ગુજરાતી સાહિત્ય-વિવેચનની કરી હતી. તેમની દૃષ્ટિએ ગુજરાતી કૃતિઓને મૂલવવાનાં ધોરણો સાચાં હતાં જ નહીં અને વિધિનિષેધોથી પીડાતા સમાજે કથીરને કળામાં અને કળાને કથીરમાં ફેરવી નાખ્યા હતા. તેમના વિવેચનગ્રંથ ‘ચિન્તયામિ મનસા’

(૧૯૮૧)ને ૧૯૮૩ માટેનો અકાદમી એવોર્ડ આપવામાં આવ્યો ત્યારે તેને તેમણે અસ્વીકાર કરતાં કહ્યું કે 'મારો ગ્રંથ છૂટાછવાયા લેખોનો સંગ્રહ છે.' ગુજરાતી વિવેચનની પરિભાષા ખૂબ જ અસ્પષ્ટ, ધૂંધળી રહી છે એ જોતાં ગુજરાતી વિવેચન વિશે સુરેશ જોષીએ કરેલી ટીકા સાથે સંમત થઈ શકાય.

અંગ્રેજી ભાષામાં થતી ભારતીય વિવેચનની સ્થિતિ પણ સંતોષકારક નથી. ભારતીય લેખકોએ અંગ્રેજીમાં લખેલા લેખોના એક માત્ર સંપાદનની પ્રસ્તાવનામાં શાંતિનાથ દેસાઈ કહે છે :

'ભારતમાં વિવેચનની ઠાઈ સ્થાનિક વિચારધારાઓ નથી કે પ્રવૃત્તિઓ નથી. અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની પરંપરાઓથી ઠાઈ વિવેચક સલામત લાગતો નથી. એક રીતે જોઈએ તો વીસમી સદીનું ભારતીય સાહિત્યવિવેચન છે શું કે દરે વખતે નવેસરથી આરંભ થાય છે. દરેક વિવેચક અંગ્રેસર હોવાનો દાવો કરે છે; ક્યારેક આ વિવેચન દૂરદૂરના સમયની વિવેચના (સંસ્કૃત) સાથે તો ક્યારેક દૂરદૂરના સ્થળની (પશ્ચિમ) વિવેચના સાથે સંબંધ બાંધે છે. પણ જ્યાં એકસરખી નિષ્ફળ નીવડે છે અને અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની સંક્ષિપ્ત પરંપરાનું સક્ષણ આ નિષ્ફળતા બની એવું છે.' અર્વાચીન ભારતીય વિવેચનની આકરી ટીકાનાં કેટલાંય દૃષ્ટાંતો આ રીતે આપી શકાય. આનાથી સ્પષ્ટ થાય છે કે વિવેચનની મહાન સિદ્ધિઓની જે મોટી મોટી વાતો અવારનવાર કરવામાં આવે છે તેમને ગંભીરતાથી લેવાની જરૂર નથી. જો આ વિવેચકો કહે છે તે પ્રમાણે પ્રાચીન ભાષાઓની વિવેચના નિષ્ફળ ગઈ છે તો એમની નિષ્ફળતાનાં કારણો કયાં? આ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપતી વખતે વિવેચનાની કટોકટીની મહત્વપૂર્ણ લાક્ષણિકતા ચર્ચાવી પડશે.

ભારતીય વિવેચના ઉપર ઊડતી નજર નાખનારને પણ તરત ખ્યાલ આવશે કે આ વિવેચના સૈદ્ધાન્તિક ચર્ચાવિચારણા પ્રક્રિયા કરે છે. કદાચ આનું કારણ અધિકારીઓના ઉપર આધાર રાખનારી ભારતીય મનોવૃત્તિમાં અને કદાચ અમૂર્ત તારણોની વચ્ચે જીવવાની પડેલી આદતમાં જોવા મળશે. ગમે તે કારણ હોય પણ મોટા ભાગના ભારતીય વિવેચકોએ સૈદ્ધાન્તિક વિવેચનની સમસ્યાઓ વિશે ગંભીર ચિંતન કર્યાં ક્યું છે. મહર્ષિ અરવિંદને લાગ્યું હતું કે કાવ્યવિચારણાની તો ચળવળ હપાડી શકાય. બી. એસ. મહેઠકે વિવિધ સમયમાળાની અનેક પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓને આધારે એક માળખું ઘડી કાઢવાનો પ્રયત્ન કર્યો હતો. સમકાલીન ભારતીય સમાજ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જન્માવવામાં નિષ્ફળ નીવડ્યાનો વસરસો પાટણકરને છે.

કૃષ્ણ રાયણ, નગેન્દ્ર જેવા સંસ્કૃત અલંકારશાસ્ત્રના અભ્યાસીઓને એમ લાગે છે કે સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રના સિદ્ધાન્તો આધુનિક ભારતીય સાહિત્યમાં પ્રયોજ શકાય. ખીજા બાજુ દલિત અને ગ્રામીણ સાહિત્યકારોને એમ લાગે છે કે રૂપ-રચનાવાદ તો કચારનો કાળગ્રસ્ત બની ગયો છે. આ બધા વિવેચકોમાં એક સમાન લાગણીએ પ્રવર્તે છે કે જો વિવેચનાને અસરકારક બનાવવી હોય તો એમાં ધણા મોટામોટા ફેરફારો કરવા પડે. એકેએક વિવેચક વર્તમાન વિવેચનાથી અસંતુષ્ટ છે. પણ આમાંનો એકેય વિવેચક આ કટોકટીમાંથી બહાર આવવાની શક્તિ માટે તો હતાશા જ વ્યક્ત કરે છે. આધુનિક ભારતીય વિવેચના ઘડી કાઢવાના પ્રયત્નો પ્રવર્તમાન વિચારણાઓ ઉપર આધાર રાખતા હતા - કાં તો સંસ્કૃત કાં તો પાશ્ચાત્ય વિચારણાઓ તરફ આપણે વળતા હતા. ક્યારેક તો તેમાં વિવેક પણ ચૂકી જવાતો હતો. દા. ત. મહેંકર એરિસ્મટલ અને કલાઈવ બેલને એકસરખું મહત્ત્વ આપે છે. ૧૯૪૨માં ભારત છોડોની ચળવળ વખતે ઝડપથી બદલાઈ રહેલા સુખઈમાં સખઈતા સાહિત્ય સાથે બહુ ઓછો સંબંધ બરાવતી એરિસ્મટલની સાહિત્યવિચારણાઓને સુધારવામાં મહેંકરે પોતાની શ્રુદ્ધિમતાનો કયો હતો. જેવી રીતે ભારતના લોકો અનેક દેવતાઓની પૂજા કરે છે તેવી રીતે જ ભારતીય વિવેચકો અનેક સૈદ્ધાન્તિક વિચારણાઓને આરાધ્યા કરે છે. આર. ખી. પાટણકર અવારનવાર કાન્ટનાં લખાણોનો હવાલો આપે છે. સુરેશ જેથી સાર્ત્ર અને મોરીસ માર્જોપોન્ટિને અવારનવાર યાદ કરે છે. * કૃષ્ણ રાયણ આનંદવર્ધનને, નગેન્દ્ર ભરતને. એક જ જમાનામાં જીવતા આ ભારતીય વિવેચકો અત્યંત સ્વસ્થતાથી આટલી બધી લિન્ન પરંપરાઓને, ભૂતકાળને ટાંક્યા જ કરે છે. સ્થાનિક પરિવેશની સાહિત્યિક પરંપરાઓ દ્વારા આપણને જે જ્ઞાન મળે છે તેને આધારે સમકાલીન સાહિત્યને સમજવાનો વ્યવસ્થિત પ્રયત્ન લાગ્યે જ કોઈએ કર્યો છે. આમાં લાક્ષ્યંદ્ર નેમાડે અને તેમના મિત્રો અપવાદરૂપ છે.

સાહિત્યનું કોઈ શાશ્વત મૂલ્ય છે જ નહીં કે સાહિત્યવિચારણાઓ સંસ્કૃતિના સ્તીમાઝાઓ ઓળંગવાને અસમર્થ છે એવું સૂચવવાનો આશય નથી. પણ સ્થળસમયની દૃષ્ટિએ દૂરદૂરની વિચારણાઓ લાવતી વખતે સાંસ્કૃતિક લિન્નતાની પૂરેપૂરી અને સ્પષ્ટસૂઝ હોવી જોઈએ તો જ આપણા એવા પ્રયત્નો અર્થપૂર્ણ અને ઉપયોગી બની રહે. ભારતીય સાહિત્ય અને તેમને પરાણે લાગુ પાડવામાં આવતી વિચારણાઓ સાવ લિન્ન સાંસ્કૃતિક પરંપરાઓ ધરાવતાં હોવાને કારણે

* સુરેશ જેથીની વિવેચનાના કેન્દ્રમાં નવ્યવિવેચન ગ્રેસિત રૂપરચનાવાદ હતો. -સ્.

તેમની વચ્ચે આસુ અંતર છે. જો કે સંસ્કૃત સાહિત્યમાં કે પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચે અંતર જ ન હતું એમા માની લેવું પણ ભૂલભરેલું છે. મરે કેયર જેવા વિવેચકે આખી પાશ્ચાત્ય વિવેચન પરંપરામાં અવારનવાર આવું અંતર જોયું છે. કેયર તો કહે છે કે સર્જક અને વિવેચક વચ્ચેની સંવાદિતાના અભાવ ઉપર જ પાશ્ચાત્ય વિવેચનની વિકાસરેખા અવસરે છે.

પરંતુ ભારતમાં સર્જન અને વિવેચન વચ્ચેનું અંતર જુદા જ પ્રકારનું છે. પ્રશ્નો માત્ર સૌન્દર્યશાસ્ત્રના કે તત્ત્વજ્ઞાનના નથી પરંતુ સંસ્કૃતિગત રાજકારણના પણ છે. આગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધથી સાહિત્યનાં જે સનાતન મૂલ્યોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો તે યુરોપ અને અમેરિકામાં પ્રચલિત થયેલાં મૂલ્યો હતાં તેઓ આ જ મૂલ્યોને એક માત્ર સનાતન મૂલ્યો તરીકે સ્વીકારીને આલતા હતા. સર્જન અને વિવેચનમાં જેવા મળતા અંતર તથા બૌદ્ધિક ચત્તાવકાશને સ્થાને નવી અને કાર્યક્ષમ સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા જાલી કરીને વિવેચનની પરિસ્થિતિ બદલવાની અશક્તિ - આ બે લક્ષણો વિવેચનની કટોકટી સૂચવે છે.

વિવેચન સામે અસંતોષની જે વિગતો ઉપર જોઈ તેનાથી પણ આ કટોકટીને સ્વીકાર થાય છે. આ કટોકટી, કૃતિનિષ્ઠ વિવેચનમાં જેવા મળેલાં કટોકટીનાં સૂચક લક્ષણો અને સાંસ્કૃતિક પરિસ્થિતિ પ્રત્યે ભારતીય વિવેચકોની પ્રતિભાવ - આ બધું વીસમી સદીમાં લાગ્યે જ બદલાયું છે. ૧૮૭૨માં 'કે. ખી. મરાઠેએ' કહ્યું હતું કે મરાઠી લેખકો સાહિત્યના સિદ્ધાન્તો જ જાણતા નથી; ૧૯૮૪માં આર. ખી. પાટણકરે આક્ષેપ મૂક્યો કે મરાઠી વિવેચકો સાહિત્યશાસ્ત્રના મૂળભૂત પ્રશ્નો જ સમજતા નથી. આ જ ને વલણોમાં લાગ્યે જ ભેદ જેવા મળશે. તેમના આક્ષેપોના લક્ષ્યમાં કે કહેવાની રીતમાં ફેરફાર થયો હશે પરંતુ જાનેનો સર્મ એક સરખો જ રહ્યો છે.

ભારત છેલ્લા દાયકાઓમાં પશ્ચિમની બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ઉપર જ છવે છે. એ ઉપક્રાંતને કથા પ્રમાણની જરૂર નથી. સાહિત્યસર્જન અને વિવેચન ઉપર આ આઘાતોકરણે રાગિષ્ટ અને વિઘાતક અસર કરી છે. આ વાત પણ બધા કબૂલે છે. જીવનનાં અન્ય ક્ષેત્રોમાં જેવા મળતી કટોકટીની જેમ સાહિત્યવિવેચનમાં પણ કટોકટી જેવા મળે છે. ભારતીય સંસ્કૃતિ પ્રત્યેના સાંપ્રત પ્રતિભાવો સામે જેવા અસંતોષ છે તેવો જ અસંતોષ શું સંસ્કૃતિ પ્રત્યે પણ નથી? એવો પ્રશ્ન સ્વાભાવિક રીતે ઠાઈ પૂછી શકે. આ કટોકટીમાં સંકળાયેલો પદાર્થ સાહિત્યવિવેચન છે; અને એને માટે જવાબદાર છે કટોકટીને ઓળખતા

વિવેચકની સંવિત્તિ. આ કટોકટીની પૂરેપૂરી વિગતો જાણવા માટે સાહિત્યમાં જોવા મળતી વિવેચનપ્રવૃત્તિઓ તપાસવી પડે અને આ કટોકટીને આપણે કઈ રીતે ઝોળખી શકીએ છીએ તે તપાસવું પડે. આ ઝોળખ કશી એકલદોકલ ઘટના નથી. આધુનિક ભારતીય બુદ્ધિજીવીની આત્મસંજ્ઞાને નિયત કરતા અનેક પ્રકારના ખ્યાલો દ્વારા આ ઝોળખ રૂપે થાય છે. દા. ત. ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની આ બધી ટીકાઓને આધારે એવું કહી શકાય કે આ બધાની પાછળ સાહિત્યિક આદર્શવાદ કામ કરી રહ્યો છે. વિવેચનની સતત ટીકા દ્વારા સૂચવાય કે વિવેચન આવું હોવું જોઈએ અને વિવેચન આવું ન હોવું જોઈએ. ભારતીય વિચારકોના મનમાં વિશેષ કરીને વિવેચન અને સર્વસામાન્ય રીતે સંસ્કૃતિના ક્ષેત્રે આદર્શ પરિસ્થિતિનો ખ્યાલ ઘર કરી ગયો છે. આ આદર્શવાદ અત્યાર સુધી પરંપરાની અનિશ્ચિત સમજને કારણે બ્યાખ્યાયિત તો થયો જ નથી. ભારતીય વિચારકોના મનમાં સાહિત્યવિવેચન વિશેની સર્વસામાન્ય ધારણાઓને નિયંત્રિત કરતાં વલણોમાં વધુ જીંડે ઉતરવું હોય તો પરંપરા, પાશ્ચાત્ય વિચારપરંપરા, સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્ર-પરંપરા, સંસ્થાનવાદનો પ્રભાવ અને ભારતીય સાહિત્યનો વધારે પરિચય કેળવવો પડે. આ બધાનો ખ્યાલ આવે તો કટોકટીની સમજ વધુ રૂપે થાય.

પરંપરા

ધણી ભારતીય ભાષાઓમાં જોવા મળતા અનોપચારિક કે અર્ધ-ઔપચારિક પરિસંવાદો દરમિયાન અંગ્રેજી સંજ્ઞા ટ્રેડીશન (પરંપરા)નો ઉપયોગ થયા કરે છે. સંસ્કૃતમાંથી જીતરી આવેલ 'પરંપરા' સંજ્ઞાનો ઉપયોગ ઔપચારિક રીતે થયા કરે છે. આ બંને સંજ્ઞાઓ એકબીજાના પર્યાય તરીકે વપરાતી હોવા છતાં બંનેના અર્થ સાવ વિરુદ્ધ છે, ઓક્સફર્ડ ડિક્શનરી પ્રમાણે ટ્રેડીશનનો અર્થ કળા-સાહિત્યના ક્ષેત્રે પરાપૂર્વથી ચાલી આવેલી અને સામાન્યપણે અનુસરાતી માન્યતાઓ થાય છે. જ્યારે પરં અને પરા શબ્દોના સમાસથી બનેલ પરંપરા શબ્દનો અર્થ મોનરો વિલિયમ્સને આધારે 'દૂરનું', આગળનું, દુસ્મન, પાછળ પાછળ, પેલી પાર, અન્ય, અપરિચિત, હવે પછીનું, ખીજ બાજુને લગતું, વગેરે વગેરે થાય છે અથવા ખાસ કરીને જોઈએ તો 'જે અત્યંત રૂપે દેખાઈ આવતું' હોય અને ખૂબ દૂર દૂરનું હોય, પહોંચી ન શકાય એવા સમયને સામે છેડે છે તે.'

સંસ્કૃત 'પરંપરા'ના અર્થમાં ટ્રેડીશનને ટકાવી રાખવાનો અર્થ એવું આગ્રહ્ય લંબાવવાનો થાય. કૌટુંબિક અને સામાજિક, પરંપરાઓ બદલ ભારતના લોકો

જે ચર્ચા અનુભવે છે તે આ પ્રકારનો છે. ઉપયોગી હોય કે ન હોય 'પરંપરા'નું ઉદ્ભવસ્થાન પ્રાચીન હોયું જોઈએ અને કૌટુંબિક વારસા દ્વારા એને ટકાવી રાખવી પડે. 'પરંપરા' તરીકે ટ્રેડીશનના આ અર્થને ફિલ્મો તરીકે થતા ટ્રેડીશનના પાશ્ચાત્ય અર્થ સાથે એકઠાઉંઝી (વહીવટકાળ ૧૮૪૮-૫૬)ની ખાલસાનીતિના અમલ દરમિયાન ધર્મજીમાં જીતરવાનું થયું. આ ખાલસાનીતિને કારણે એકઠાઉંઝીએ નિઃસંતાન ભારતીય રાજ્યોના રાજ્ય પકાવી લીધાં. સામાન્ય સંજોગોમાં આ રાજવીઓ દત્તકપ્રથાને અનુસરી શકે અને એને કારણે તેઓ કૌટુંબિક 'પરંપરા' ટકાવી શકે. ૧૮૫૭ના રાજ્યવિપ્લવ પાછળ બે ભિન્ન પ્રકારનાં મૂલ્યો વચ્ચેનો સંઘર્ષ હતો કે નહીં એની તપાસ રસપ્રદ નીવડે.

પરંપરા અને સંસ્કૃતિ વિશેની પાશ્ચાત્ય વિભાવનાઓએ (આ બંને વિભાવનાઓને પરસ્પર સાંકળનાર કડી 'વિકાસ'નો ખ્યાલ પૂરી પાડે છે) ભારતીય સાહિત્યવિચારને ખૂબ જ પ્રભાવિત કર્યો છે. ૧૮૫૭થી (આ જ વર્ષે ઇંગ્લેંડના મોડેલ પર આધારિત ત્રણ યુનિવર્સિટીઓની સ્થાપના ભારતમાં થઈ હતી) પરંપરાના પૂર્વપશ્ચિમ ખ્યાલો ભારતીય લોકોના મનમાં સંઘર્ષ પામતા રહ્યા. ઝોગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં અને વીસમી સદીની શરૂઆતના દાયકાઓમાં ભારતની લાક્ષણિકતા રૂપ સનાતન અને વૃત્તન વચ્ચે ચાલ્યા કરેલો જીહામોહ પણ આ સંઘર્ષની શાખ પૂરે છે. આ બેમાંથી એકે ચ બુમિકા વિજયી નીવડી નહીં. એટલે ભારતીય સાહિત્યવિવેચનમાં ઘણી વખત પરંપરા ટ્રેડીશનનો ઉપયોગ બ્રિટીશ શાસન પૂર્વેના સાંસ્કૃતિક વારસાના સમર્થન માટે કરવામાં આવે છે તો ઘણી વખત બ્રિટીશ શાસન દરમિયાન જે નવપ્રસ્થાનો થયાં તેના સંદર્ભમાં કરવામાં આવે છે. આ રીતે પરંપરા (ટ્રેડીશન) વિભાવનાનો ઉપયોગ ઘણીવાર તત્સમતા અને નવપ્રસ્થાનની વચ્ચે થતો રહ્યો છે.

પરંપરાની વિભાવનાનો અનિશ્ચિત અર્થ, આ વિભાવના ગ્રાથેના પરંપરાગત અને અર્વાચીન સાહચર્યો વચ્ચેનો વિરોધાભાસ અને એને પરિણામે જેવા મળતી સંદિગ્ધતા - અર્વાચીન ભારતીય સંવેદના જગતની મહત્વની લાક્ષણિકતાઓ છે. આમ છતાં આ પ્રક્રિયાના સરલીકરણમાં રહેલાં લયસ્થાનોથી સભાન થયું જોઈએ. અનેક દિશાઓથી ગ્રહણ કરવાની શક્તિ, અનેક ભાષા, અનેક સંપ્રદાય - ભારતીય ઇતિહાસના આ બહુશીતા સાંસ્કૃતિક લક્ષણોના સંદર્ભમાં અર્વાચીન ભારતીય સંસ્કૃતિ આ બંને પ્રકારની પરંપરાઓને આધારે વિકસી છે એ હકીકત જરાય વિવાદસ્પદ નથી. ભારતીય તરીકે જે ઝોગણાય છે તેમાં પણ સંઘર્ષ અને વિરોધાભાસ છે તથા સંસ્કૃત અને અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓ સાથે

સંકળાયેલા સાંસ્કૃતિક પરિવળો વચ્ચે પણ સંઘર્ષ અને વિરોધભાસ છે એવું સૂચવવા માટે ભારતીય અને પાશ્ચાત્ય વચ્ચે જેવા મળતો વિરોધભાસ વધારે પડતો સ્પષ્ટ છે.

ભારતમાં 'પરંપરા' શબ્દના સ્વીકૃત અર્થમાં બે પાસાં છે : માર્ગ (વિદ્યોદ્ધે માટે) અને દેશી (પ્રાકૃત માટે). ભારતીય સંસ્કૃતિમાં પહેલેથી આ બે વચ્ચે સંઘર્ષ અને વિનિમયની પ્રક્રિયાઓ ચાલતી આવેલી છે. આ બે વચ્ચેના સમ્બંધોમાં પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાનો પણ ઉમેરો થયો, અને જૂના સંબંધને ખાસ પરિવર્તિત કર્યા વિના વિસ્તાર્યો. આ રીતે ટૂંકીશન સંજ્ઞાનો અર્વાચીન સંદર્ભ ત્રિપાખિયા સંબંધને સૂચવે છે. આ સંબંધમાં ત્રણ ભૂમિકાઓ જેવા મળે છે. (૧) દેશી પરંપરા (૨) માર્ગ પરંપરા (૩) પાશ્ચાત્ય પરંપરા. આ દરેક ભૂમિકા ખીણ બે સાથે ધણી બધી રીત સંઘર્ષ કરે છે, સાથે જ વિનિમય કરે છે.

અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓના ઉદ્ભવ વખતે સમય, ભાષા અને વ્યક્તિત્વ સાથે સંકળાયેલી વિભાવનાઓમાં મૂળભૂત પરિવર્તનો આવ્યાં. અગિયારમી સદીના આરંભે જે અર્વાચીન ભારતીય ભાષાઓનો ઉદ્ભવ થયો તે ભાષાઓએ પરંપરાનો સંસ્કૃત સંદર્ભ સંપૂર્ણપણે આત્મસાત્ કર્યો ન હતો. સંસ્કૃત પ્રશિષ્ટતાવાદમાંથી સુક્ત થઈને આ પ્રાદેશિક ભાષાઓએ ઉપર ગણાવી ને વિભાવનાઓનું માનવીકરણ કર્યું. આ પ્રક્રિયા દરમિયાન ઈશ્વરીય અને માનવીય વચ્ચે, પરાભૌતિક અને સૌન્દર્યશાસ્ત્રીય વચ્ચે, નાગરી અને પ્રાકૃત વચ્ચે સંઘર્ષો જન્મ્યા. આને પરિણામે જગતના આદર્શવાદી અને અનુભવનિષ્ઠ દૃષ્ટિકોણ વચ્ચે પણ સંઘર્ષ શરૂ થયો. એટલે જ્યારે બ્રિટીશ શાસને પાશ્ચાત્ય બૌદ્ધિક પરંપરાઓ ભારતમાં આણી ત્યારે પરંપરા અને નવપ્રસ્થાન વચ્ચેનો સંઘર્ષ અમુકયો ન હતો. ભારતીય પરંપરા અને પાશ્ચાત્ય પરંપરા જ્યારે એકી સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતી થઈ ત્યારે એને કારણે ઊભા થનાર સાંસ્કૃતિક મતભેદોને ખ્યાલ જરાય હતો જ નહીં એમ ન કહી શકાય. આમાંથી એવું ફલિત થાય છે કે ભારતીય સંસ્કૃતિ સામાન્ય રીતે માનવામાં આવે છે તેના કરતાં વિશેષપણે પરાયો પ્રભાવ ઝીલવાને માટે તત્પર હતી, બ્રિટીશ શાસન પોતાની સાથે જે સંસ્કૃતિ લઈને આવ્યું હતું તેની સાથે ભારતને સંબંધ સહકાર અને સંઘર્ષની જે સંકુલ ભૂમિકાએ રચવાયો હતો તેનો પુલ્કારો પણ આના દ્વારા મળી રહે છે. એટલે પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો સ્પષ્ટ, આત્યંતિક ભેદ વાસ્તવિક હોવાને બદલે કલ્પનિક વિશેષ છે.

એસ. એન. શ્રીનિવાસન, મિલ્ટન સીંગર અને એડવર્ડ શીલ્સ જેવા સમાજ-શાસ્ત્રીઓના સંશોધને પુરવાર કર્યું છે કે ભારતીય સમાજમાં સાંસ્કૃતિક પ્રવાહોની ગતિવિધિ અત્યંત સંકુલ છે. ખાસ કરીને યદ્વાસમાં વસતી ઢાઈ બતિના અભ્યાસ દ્વારા સિંગર જણાવે છે કે ભારતીય સમાજ પરાઈ સંસ્કૃતિના લક્ષણો જોઈ વિચારીને સ્વીકારે છે. અને પછી એ લક્ષણોને પરંપરાગત સ્પર્શ આપીને પોતાના જ હોય એવાં બનાવી દે છે. સિંગરના નિરીક્ષણો દ્વારા બહુવિધ મળે છે કે પરાઈ સંસ્કૃતિના પ્રભાવને નિયંત્રણમાં રાખવાની અને તેમને પોતાને અનુરૂપ બનાવી દેવાની ડોઈક જન્મભૂત શક્તિ ભારતીય સમાજમાં છે. બીજા શબ્દોમાં પરંપરાગત ભારતીય સંસ્કૃતિ નવી પરિસ્થિતિ-ઓને પોતાની શરતે અનુકૂળ કરી લેવાની નોંધપાત્ર ક્ષમતા ધરાવે છે. આ અનુકૂળનની પ્રક્રિયા અનિવાર્યતા સંઘર્ષ તરફ લઈ જતી નથી. આ રીતે જોઈશું તો ખ્યાલ આવશે કે ઔદ્યોગીકીકરણ સહીના અને અત્યારના બુદ્ધિજીવીઓ પરંપરા વિરુદ્ધ આધુનિકતા વિશેનો જે ઊઠાપોઠ કરે છે તે ભારતમાં સામાજિક પરિવર્તનની પ્રક્રિયાઓ વિશેની અધૂરી સમજવાળા છે. પૂર્વપશ્ચિમ પ્રકારનો આત્મિક સંઘર્ષ કદાચ બ્રિટીશ શાસન દ્વારા સૂચવાયલા સાંસ્કૃતિક સંઘર્ષોના જ્ઞાનવિજ્ઞાનની નીપજ હશે. આ આખી ભૂમિકાનો વારસો હવે સાહિત્યવિવેચન ધરાવતું થયું છે. સાહિત્યવિવેચનમાં પૂર્વપશ્ચિમનો વિરોધ ખૂબ જ જોરશોરથી ચર્ચાવામાં આવે છે અને આખી ચર્ચા નિરર્થક અને ગેરમાર્ગે દોરનારી પુરવાર થાય છે.

ભારતીય વિવેચકોએ અવારનવાર સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રની અને પાશ્ચાત્ય સાહિત્યવિવેચનની ડેટલીક વિભાવનાઓને સાથે સાથે મૂકવાનો પ્રયત્ન કર્યો છે (ભરત - એરિસ્ટોલ; કંટક; હાસ્ય - મેરેડીથ - જી. એસ. અમર; પ્લિનિ - એલિયટ; કૃષ્ણ રાયજી, કટુણુ-ટ્રેન્ડી-આર. બી. પાટણકર) આ સન્નિધિકરણ પાછળની માન્યતા એવી છે કે સમકાલીન ભારતીય વિવેચક ત્રિભેદે જોશે છે અને તેણે આ આત્મિક વિરોધની ભૂમિકામાં રહીને પોતાના સાહિત્યિક માપદંડ સાચવી સાચવીને પસંદ કરવાના છે. દા. ત. ભરત મુનિના સિદ્ધાંત ઉપર વી. વામ. કંટકના ખૂબ જ સુંદર લેખમાં ભરતના નાટ્યસિદ્ધાંતનો વિચાર એરિસ્ટોટલની નાટ્યચર્ચાના સન્દર્ભે કરવામાં આવ્યો છે :

“ભરતના નાટ્યશાસ્ત્રમાં નિરૂપિત સિદ્ધાન્તચર્ચાને તપાસવા માટે એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર લગવડભર્યું જારી રાખવું છે - નાટ્યશાસ્ત્રના જોડા, શાંત પાણીમાં જોખમભરી રૂબરૂ મારવા માટે આ વધુ સલામતી ભર્યો માર્ગ છે. આજે આપણે જે વિવેચનાત્મક ઓગરો પ્રયોજીએ છીએ તે મોટે ભાગે તે પથો -

એરિસ્ટોટલ દ્વારા પાંગરેલી પાશ્ચાત્ય પરંપરામાંથી અપનાવેલાં છે. વળી એરિસ્ટોટલનું કાવ્યશાસ્ત્ર એક નમૂનો પણ પૂરો પાડે છે. નાટ્યશાસ્ત્રમાં જોવા મળતાં ઘણાં વિશિષ્ટ લક્ષણોથી તદ્દન જુદાં લક્ષણો એરિસ્ટોટલમાં જોવા મળે છે.’

આવી સ્પષ્ટતા અને વિશદતાથી વિવેચક આપણને નાટ્યશાસ્ત્રના ઊંડા, શાંત પાણીમાંથી લઈ જાય છે અને ‘શું આપણું નાટક એરિસ્ટોટલ તથા ભારતની વચ્ચે જુદાં રહ્યું છે અને આમ ત્રિભેદે છે એમ કહી શકાય?’ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપવાનું આપણા ઉપર છોડી દે છે.

પ્રો. કંટક જે રીતે સરત અને એરિસ્ટોટલના વિકલ્પો ધરીને ભારતીય નાટ્યની કપરી સ્થિતિના મૂળભૂત કારણ તરીકે પૂર્વપશ્ચિમ વિરોધને આગળ કહે છે તે આગણીસમી સદીમાં શિક્ષણ વિશે ચાલેલી ચર્ચાની યાદ અપાવે છે. એ ચર્ચા દરમિયાન સંસ્કૃત અને અંગ્રેજી એમ બે જ વિકલ્પો આપણી આગળ ધરવામાં આવ્યા હતા. સંસ્કૃત કાવ્યવિચાર પાસે પાછા જવું કે પાશ્ચાત્ય કાવ્યવિચાર પાસે જવું એવી આધુનિક ભારતીય સાહિત્યવિવેચનની દ્વિધાના મૂળમાં પણ એ જ માન્યતા જોવા મળે છે. સાંપ્રત સાહિત્યવિવેચનનાં પ્રધાન મણ્ડામાં આ બે વલણો સ્વીકારી લે છે કે ભારતીય ભાષાઓના સર્જકો— વિવેચકોને પૂર્વપશ્ચિમની વૈચારિક પરંપરાઓ સુલભ છે. *

* લેખકના મંગલ થનાર ‘ટ્રેડીશન એન્ડ એમ્નેશિયા’ ગ્રંથનો એક અંશ.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુર

-અનુવાદ : સુભાષ દવે

કળા એટલે શું ?

('વિશ્વભારતી'માં ૧૯૨૧ની સાલમાં મૂળ અંગ્રેજીમાં 'ધ મીનિંગ ઓફ આર્ટ' શીર્ષક હેઠળ પ્રગટ થયેલા આ લેખ તરફ પ્રથમ વાર અંગ્રેજી વિષયક ટિપ્પણ. જી. આયરે મુદકરાજ આનંદનું 'આનંદનું એંગ્રેજી' શતાબ્દી મહોત્સવ નિમિત્તે પ્રકાશિત થયેલાં રવીન્દ્રનાથના લખાણોના સંગ્રહમાં આ લેખ ચૂકી જવાયો હતો. 'કાવ્યાત્મવિચાર'માં 'સાહિત્ય અને સાક્ષર' શીર્ષક હેઠળ પ્રકાશિત થયેલા લેખમાં આનંદશંકર કુવે રવીન્દ્રનાથના આ લેખનો સંદર્ભ લીધો છે. -અનુવાદક.)

અર્થર્થવેદનો એક નોંધપાત્ર સ્લોક એમ કહે છે કે, માનવસૃષ્ટિમાં જે કંઈ મહાન છે, તે 'ઉચ્છિષ્ટ'નો (વત્ + શિષ્ટ ભંયુ' શિષ્ટ : આનંદશંકર કુવે) આવિષ્કાર છે :

ऋतं सत्यं तपो राष्ट्रं श्रमो धर्मश्च कर्म च ।

भूतं भविष्यद् उच्छिष्टे वीर्यं लक्ष्मीर्वलं बले ॥

[પ્રામાણિકતા, સત્ય, પુરુષાર્થ, રાષ્ટ્ર, શ્રમ, ધર્મ, કર્મ, શક્તિ, સંપત્તિ, ભૂત અને ભવિષ્ય - આ બધું પેલા 'ઉચ્છિષ્ટ'નો જ શક્તિવિશેષ છે.] તાત્પર્ય કે મનુષ્યની પાયાની જરૂરિયાતોની પડછે રહીને આ 'શક્તિવિશેષ' દ્વારા જ મનુષ્ય પોતાને અભિવ્યક્ત કરતો હોય છે.

પ્રસિદ્ધ વેદભાષ્યકાર સાયણાચાર્ય કહે છે, કે "યદ્દે, હૃતશિષ્ટસ્ય, ઓદનસ્ય સર્વજગત્કારણભૂત બ્રહ્મભેદેન સ્તુતિઃ ક્રિયતે ।" - (યદ્દેવિધિ પૂરી થયા પછીનું

હૃતશેષ દ્રવ્ય બ્રહ્મ(જગતનું) આદિ કારણ)નું પ્રતીક ગણાય છે; તેથી એની સ્તુતિ કરવામાં આવે છે.)

આ વિવરણને આધારે કહી શકાય કે બ્રહ્માની ‘ઉચ્છિષ્ટ’ શક્તિ નિઃસીમ છે. જગતની શાશ્વત ચાલતી પ્રક્રિયામાં અ-નિવાર્યપણે આ ‘ઉચ્છિષ્ટ’ શક્તિની અભિવ્યક્તિ થતી હોય છે. સર્જનમાત્રના મૂળ સ્ત્રોતની વિચારણા આ નિમિત્તે સ્પષ્ટ થાય છે. પ્રાણીસૃષ્ટિમાં, મનુષ્ય એની જરૂરિયાતોના પ્રમાણમાં અખૂટ જીવનશક્તિ અને મનોતાકાત ધરાવે છે. આ શક્તિ જ એને વિલિન્ન ક્ષેત્રોમાં સર્જન ખાતર સર્જન કરવા પ્રેરે છે. બ્રહ્માએ સ્વયંસ્ફુરિત સૃષ્ટિ સર્જી છે, એ જ રીતે કલાસર્જક કશુંક રચે છે. કલાસર્જનનો એને કોઈ સીધો ઉપયોગ અપેક્ષિત નથી. એનામાં જે ‘શક્તિવિશેષ’ છે, એનો જ એ આવિષ્કાર છે; એનું જ એ પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આમ કહી શકાય કે કુલ્લકતા નહિ, પણ ‘શક્તિપુન્જ’ કલાનિર્મિતિમાં નિમિત્ત હોય છે. આપણી પાસે અવાજ છે. ગોળબરોજના જીવનમાં, આવશ્યકતા પ્રમાણે આપણે એનો ઉપયોગ કરીએ છીએ - જેમકે બોલવામાં, ખૂમો પાડવામાં. પરંતુ ક્યારેક એનો ઉપયોગ ગાનમાં કરીએ છીએ તે આપણને એમાં આનંદનો અનુભવ થાય છે. કલા જીવનસંપત્તિને પ્રગટ કરતી હોય છે. પરિપૂર્ણ રૂપનિર્મિતિ દ્વારા એનો મુક્ત આવિષ્કાર કરવાની એ નેમ રાખે છે. આ સિવાય અન્ય કશુંય પ્રયોજન એને અભિપ્રેત નથી હોતું.

જડ પદાર્થોને હકીકતનિષ્ઠ અસ્તિત્વની મર્યાદા હોય છે, જ્યારે જીવન સતત પરિવર્તનશીલ છે. એ જ એની સર્જનશીલતા છે. કારણ કે સીમોદ્ધાનમાં રાચતું પેલું ‘ઉચ્છિષ્ટ’ તત્ત્વ જીવનમાં રહેલું છે. સ્વાતુભૂતિની અભિવ્યક્તિ માટે એ અવિરામ સક્રિય રહેતું હોય છે; વિલિન્ન રૂપે એ પ્રગટ થવા મથે છે. આપણું સચેતન શરીર શું છે? એને જીવન્ત અંગો હોય છે; આ અંગો વડે એ કાર્યક્ષમ રહ્યું હોય છે. અને એ જ તો અંગોનું મહત્ત્વ છે. પરંતુ આ અંગોને રાખવા માટેનું શરીર એક સાધન છે, એનું કહી શકાય ખરું? ઉદર, હૃદય, ફેફસાં, મગજ આ બધાં અંગો શરીરમાં છે; તો આ અંગોને ભરવાની શરીર એ ક્ષાથળા છે, એવું કહેવાય ખરું? નહીં જ. શરીર તો એક મૂર્ત રૂપ છે, પ્રતિરૂપ છે. વૈયક્તિકતા એનાથી પ્રગટ થાય છે. અને વૈયક્તિકતાનો એ માધ્યમથી વિનિમય શક્ય બને છે, એ અર્થમાં વૈયક્તિકતાનું એ માધ્યમ છે. આ જ તો એનું સર્વોત્કૃષ્ટ મૂલ્ય છે! રંગ, રૂપ અને ગતિશીલતા એના સંકેતો છે. આ સંકેતો પેલા ‘ઉચ્છિષ્ટ’ની જ સંપત્ત છે. આત્માભિવ્યક્તિ માટેના આ સંકેતો છે, આત્મસંરક્ષણ માટેના નહિ.

સર્જનસમસ્તના મૂળમાં વિરોધાભાસ રહેલો છે; કહો કે તાર્કિક વિરોધ. એ પરસ્પર વિરુદ્ધ બળો વચ્ચેની સતત સમતુલા રચવી, એ જ એની પ્રક્રિયા છે. આપણે કહ્યું જ છે કે, પરિપૂર્ણતા સિદ્ધ થાય એ માટે જ 'ચેલ્ડ્રુ' 'ઉચ્છિદ્ર' એક ચાલક બળ બની રહે છે. પરંતુ અનંત ઉદ્દેશ મૂર્ત થવા માટે તો સાન્તતાત્વ માધ્યમ સ્વીકારવું જ પડે. ઋતની વ્યાખ્યા કરવી હોય તો વાસ્તવના તત્ત્વ રૂપે જ થઈ શકેને? ઉપનિષદમાં આપણને એ પરસ્પર વિરોધી ઉક્તિઓ મળે છે, વસ્તુમાનના ઉદ્ભવની વિચારણાના સંદર્ભે : એક બાજુ એમ કહેવામાં આવ્યું છે કે, આનન્દધ્યેવ્ ચલ્વિમાનિ મૂતાનિ જાયન્તિ । (સંહિતા સર્જનના મૂળમાં આનંદ તત્ત્વ રહેલું છે). તો બીજી ઉક્તિ છે : સ તપો તદ્યત્તઃ સ તપસ્તપત્વ સર્વસૃજત યદિદમ કિદ્ધ । (ઈશ્વરે તપ કર્યું, એનાથી અગ્નિ ઉત્પન્ન થયો. એમાંથી આ સર્વ કંઈ જન્મ્યું.)

બ્રહ્માનો આ સર્જનાત્મક આધિકાર આ પરસ્પર વિરોધી તત્ત્વોને સ્વીકારે છે. એ એ તત્ત્વો તે નિરંકુશ આનંદ અને સંયમશીલ તપસ્યા. અનંતની આ સાન્તતા એ જ વૈયક્તિક સ્વરૂપ છે. ઈશ્વર સર્જન કરે છે, ત્યારે એ વૈયક્તિક રૂપ લે છે : કવિર્મનીષિઃ પરિભૂઃ સ્વયંભૂયંતતથ્યતો રથાન વ્યવદધત શાશ્વતીભ્યઃ સમભ્યઃ । (અસ્તિત્વની આંતરિક જરૂરિયાતો પૂરી પાડનાર એ કવિ છે, મનીષિ છે, સર્વસ્વતાથીશ છે, સર્જકપિતા છે).

સ્વ-અનુશાસન એ સ્વીકારે છે. અને એ રીતે ક્રીડા સતત પ્રવર્તતી રહે છે. એ ક્રીડા તે જ આ જગત. વ્યક્તિ જગતના સંબંધમાં આવે છે અને વાસ્તવ આકાર લે છે. તાત્ત્વિક રીતે વસ્તુ એક જ હોય, પણ દશ્યમાન સ્વરૂપે એ પૃથક્ પૃથક્ બાસે. આ 'દશ્યરૂપ' તે જ કલા કહી શકાય. કલાત્વં સત્ય તત્ત્વ નહિ, અભિવ્યક્તિ છે, ને આ અર્થમાં વિજ્ઞાન, અધ્યાત્મવિદ્યા તાત્ત્વિક સત્ય સાથે નિસ્ખત રાખે છે, જ્યારે કલાની નિસ્ખત લૌકિક તથ્ય સાથે રહેલી હોય છે.

૨

આ જગત પુરુષોત્તમની ક્રીડા છે. એ રીતે જગતને આપણે કલા તરીકે ઓળખી શકીએ. પુરુષોત્તમ નામ-રૂપાત્મક આ જગત રચવાની ક્રીડા કરે છે. અને આનંદ માણે છે. આ નામ-રૂપાત્મક જગતનાં ઘટક દ્રવ્યો આપણે સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ. પરિણામ શું આવે છે? આ ઘટક દ્રવ્યો હાથતાળી આપીને છટકી જાય છે ! દશ્યરૂપની પડછે, નામની પડછે રહેલું અદશ્ય-અનામી દ્રવ્ય ક્યારેય પ્રત્યક્ષ થતું નથી ! જીવન શું છે, એમ પ્રશ્ન પૂછી એતું બૌદ્ધિક વિલાપન કરવા પ્રયત્ન કરીએ છીએ ત્યારે સજીવ પ્રાણી વિશે આપણે વિચારી શકીએ

છીએ ખરા, વળી આ ક્ષેત્રોમાં કાર્બન, નાઈટ્રોજન અને એવા અનેક વાયુઓ છે, એમ પણ આપણે જાણી શકીએ છીએ ખરા ! પરંતુ આ જ તે જીવન છે ? વિભિન્ન ઘટક દ્રવ્યો દ્વારા મૂર્ત રૂપે પ્રતીત થતો આ જીવનરૂપી પદાર્થ જીવન વિશે તો જાણે કશું જ ખોલતો નથી ! તમે એને માયા રૂપે ઓળખી શકો. તમે આ 'માયા'માં ન માનવાનો ઢોંગ પણ કરી શકો ! પરંતુ પેલા મહાન કલાવિધાયક માયાવીને એની કશી સ્પૃહા નથી.

કલા માયા છે. દેમ કે એ જેવી છે, તેવી છે. એની કોઈ ખીચ વ્યાખ્યા ન થઈ શકે. એની 'સંદિગ્ધતા' એ ક્યારેય ઢાંકતી નથી. એની વ્યાખ્યાનો એ ઉપહાસ જ કરે. નિત્ય પરિવર્તનશીલતામાં જ રાયતી રહીને સંતાકૃકડીમાં એ ક્રીડાન્વિત રહે છે.

આમ આ જીવન જે સતત મુક્તિનો વિસ્ફોટ છે તેનું માપ પ્રતિક્ષણ તેની મૃત્યુ તરફની ગતિ દ્વારા મળે છે. પ્રત્યેક દિવસ મરણ છે, કહો કે પ્રતિક્ષણ મરણ છે, મૃત્યુની સીમા ન હોત તો આ જીવન શાશ્વત મૂંગી ને જડ મૃત્યુહીન રણભૂમિ હોત ! ન એને કોઈ આકાર હોત ! એથી જ જીવન માયા છે. નીતિ-વાદીઓ એને 'છે-નથી' રૂપે ઓળખાવવાનું પસંદ કરે છે. જીવનમાં જે કંઈ અનુભવાય છે, તે લયનું તત્ત્વ છે. આ તત્ત્વ રૂપે જ એ પ્રગટ થાય છે. અડકો અને ખનિજ પણ આથી કંઈ વિશેષ છે ખરાં ? વિજ્ઞાને પણ એમ પુરવાર નથી કયું શું કે ઘટક-ઘટક વચ્ચેનો જે કંઈ તફાવત હોય છે, તે લયની બાબતમાં જ હોય છે ? સોનું અને પારો - આ બે વચ્ચે પાયાનો ભેદ શો છે ? બંનેના અણુકીય બંધારણના લયમાં જે તફાવત છે, તે જ, જેવી રીતે પ્રબ્ધ અને રાજ્ય વચ્ચેનો ભેદ બંધારણગત નહિ, પણ તેમની પરિસ્થિતિ અને સંબોગોના આંકના સંદર્ભે હોય છે. દશ્યની પડછે કલાસર્જક છુપા થેલો રહે છે. એ લયનો જાદુગર છે. તુચ્છને સત્ત્વમાં રૂપાંતર કરે છે.

આ લય એટલે શું ? એ એક ગતિ છે. સંવાદી નિયંત્રણ વડે જન્મતી એ ગતિ હોય છે. સર્જક કલાકારનું એ સર્જકતારૂપી બળ હોય છે. ગદ્યનો શબ્દ લયબદ્ધ નથી હોતો. ત્યારે વાસ્તવની એક સ્થાયી છાપ નથી પાડી શકતો. પરંતુ એને જે લયબદ્ધ કરવામાં આવે છે તો તુર્તજ એ જીવન્તા બને છે અને ઝળહળી જાય છે. શુભામનું દૂલ લો. એનું પણ એવું જ છે. શુભામ શુભામ છે તે એની પત્નીઓના ગરમાં જે કંઈ છે, તેને લીધે જ. પરંતુ ગર પોતે શુભામ નથી જ. શુભામ તો મૂર્ત રૂપ છે, માયા છે. ગરનો જ આગ્રહ રાખીએ તો શુભામ હાથમાં નથી આવતું ! કહો કે અનંતની સાન્તતાનો ભેદ ઊડી

ભય છે. પેલી સ્થિતિ અંતર્ગત જ ને ગતિશીલતા છે, તે રૂપે મને ગુલાબ દેખાય છે. પરિપૂર્ણ સંવાદિતા ધરાવતા ચિત્રમાં જેવો ગત્યાત્મકતાનો શુભ પ્રતીત યાય છે, તેવો જ આ અનુભવ છે. આપણી ચેતનાને એ એવો એકો અવકાશ છે કે આપણે સંગીતનો અનુભવ કરીએ છીએ. ચિત્રમાં જે રંગ અને રેખાનો કોઈ મેળ જ જામ્યો ન હોય તો એ નિર્જીવ જ યની રહેવાનું.

લયસિદ્ધિ કલાકૃતિને વિશિષ્ટતા અર્પે છે. એ વૈશિષ્ટ્ય ગતિશીલતા અને સ્થિરતાનો પરસ્પર વિરોધી સ્થિતિના સંદર્ભમાં સ્પષ્ટજીવે. આકાશના તારા જેવા સ્થિર ભાસે છે ! પણ તે સ્થિર નથી જ. હીવાની જ્યોત સ્થિર દેખાય પણ એ સ્થિર નથી જ ! અર્થાત્ એ સ્થિરતા એક આભાસી સ્થિરતા છે; તેમ લયસિદ્ધિ દ્વારા કલાકૃતિ સ્થિતિ અને ગતિશીલતાનો આભાસ રચતી હોય છે. મહાન ચિત્ર હંમેશા બોલી જાય છે. પરંતુ વર્તમાનપત્રના સમાચાર મૂતઅત હોય છે, પછી ભલેને કોઈક કડુણ યનાવ વિશેનાય તે હોય ! કેટલાક સમાચારો તો સામયિકોની જટિલ દુનિયામાં ચવાઈ ગયેલાય હોવાના. આ સમાચારોને જે લયબદ્ધ કરવામાં આવે તો એની ચમક બતાવ્યા વિના રહેશે નહિ. એ જ કલા. લયનું તત્ત્વ જાણે જાદુઈ લાકડી છે. એનો સ્પર્શ કોઈ પણ પદાર્થને શાશ્વત વાસ્તવમાં રૂપાન્તરિત કરી આપી શકે છે; અંગત બિનઅંગતતાનો વ્યાપ પામી શકે છે. એની કલાનો આસ્વાદ આપણી પાસે ઉદ્ગારાવે કે, “હું જેમ મને ઓળખું છું તેમ જ તને ઓળખું છું, તું વાસ્તવ છે.”

૩

કલાના પ્રયોજન સંબંધી આ પૂર્વે પણ મેં મારા વિચારો પ્રગટ કરેલા. એમાં મેં કહેલું કે “કલાના સંદર્ભે આપણે સૌન્દર્યનો વિચાર કરીએ ત્યારે ‘સૌન્દર્ય’ સંજ્ઞાનો સામાન્ય અર્થ અભિપ્રેત નથી જ હોતો; એની સૂક્ષ્મ અર્થજ્ઞાયા લક્ષમાં લેવાની છે. કોઈ કવિએ આ ઉક્તિમાં એવી અર્થજ્ઞાયા સૂચવી છે : ઋત સૌન્દર્ય છે, સૌન્દર્ય ઋત છે. કોઈ કલાકાર ભલે જોવા ન ગમે એવા જીર્ણ-શીર્ણ પૃથ્વું ચિત્ર કેમ ન દોરે ? પણ એ ચિત્રની વાસ્તવિકતાને આપણી ચેતનાને સ્પર્શી જાય તો આપણે એ ચિત્રને સિદ્ધ ચિત્ર તરીકે જ ઓળખીશું.”

જીવનની નિરર્થક કડુણતાઓને શાસ્ત્રીય રીતે કદાપિ સુન્દર ન કરી શકાય. પરંતુ કલાની પૃથ્વ્યભિમાં એ પ્રગટ યાય છે, ત્યારે વાસ્તવની પ્રતીતિજનકતાને કારણે તે આપણને આનંદાનુભૂતિ કરાવતી હોય છે. આના પરથી આપણે આવો સિદ્ધાન્ત તારવી શકીએ : અંતર્નિહિત લક્ષ્યને જાણે ને કોઈ પદાર્થ તેના

અસ્તિત્વનો આપણા પર પૂર્ણ પ્રભાવ પાડી શકે તે પદાર્થ સુંદર કહી શકાય. સંસ્કૃતમાં એને ‘મનોહર’ કહેવામાં આવે છે. જ્ઞાતા અને જ્ઞાત વચ્ચેનું જે મન છે, તે આ ‘મનોહર’ છે. આપણી અસ્તિત્વગત ચેતનાને ઉદ્દીપિત કરતી બધી વસ્તુઓ વિશે મૂળભૂત રીતે આપણે અનુકંપાશીલ હોઈએ છીએ. આપણું અસ્તિત્વ છે, એનું સત્ય એ છે કે અન્ય દરેક વસ્તુનું પણ અસ્તિત્વ છે જ.

જ્યારે અન્ય કશાકની પ્રામાણિક પ્રતીતિ આપણને થાય છે, ત્યારે એ પ્રતીતિ ‘હું’ મારામાં છું, એ ચેતનાસ્વરૂપનો જ વિસ્તાર છે; એની જ અનંતતાની એ ઓળખ છે. દુર્ભાગ્યે, આપણી મર્યાદાઓને કારણે અને અનેક કામોમાં વ્યસ્ત રહેવાનાં પરિણામે આપણા વિશ્વનો મોટો ભાગ આપણી અડોઅડ હોવા છતાં આપણા ધ્યાનનો વિષય બનતો રહી જાય છે. એ ઝાંખો રહે છે, આપણી પાસેથી એ પસાર થઈ જાય છે; પડછાયાનો જ ભણે કાફલો, દીનાબત્તીવાળા રેલવે કાર્પાઈમેન્ટની ખારી પાસેથી રાત્રે બહારનું દૃશ્યક્ષક દેખાય તેમ જ. યાત્રી બહુ છે ખરો કે બહિર્ગત છે ખરું, એનું મહત્ત્વ પણ છે જ, પરંતુ તત્ક્ષણ પૂરતું તો એને માટે રેલ-ગાડીનું જ મહત્ત્વ છે. આ જગતના અસંખ્ય પદાર્થોમાંથી થોડાં આપણી ચેતનાના પ્રકાશમાં આવે અને આપણા માટે એનું ‘વાસ્તવ’ રચાય તો એ આપણા સર્જકચિત્ત પાસે શાશ્વત પ્રગટીકરણ માટે હંમેશાનો અવાજ ઉઠાવે. આપણી જાત માટેની શાશ્વતતા આપણે ઝંખીએ છીએ; એ વૃત્તિના જેવી જ સર્જકચિત્તમાં ઊઠેલી – અનુભવને શાશ્વત રૂપે પ્રગટ કરવાની – ઝંખના છે.

સ્વાર્થવૃત્તિથી જે વસ્તુઓને આપણે વળગેલાં હોઈએ છીએ તે પણ વાસ્તવનાં જ સ્ફુરણો છે, એમ મારું કહેવાનું નથી જ. ઊલટાનું ‘હું’ તો એમ માનું છું કે આપણી જાત સાથેના અધ્યાસથી આ બધું અસિત છે. પ્રિયતમાને સુકાબલે ચાકર આપણા માટે અધિક વાસ્તવ નથી જ. ઉપયોગિતાવાદીની સંકુચિત દૃષ્ટિ આપણું ધ્યાન પૂર્ણ માનવથી ખેંસવી લઈ દેવળ ઉપયોગી માણસ પર દેનિત કરે છે. બન્નરુ કિંમતની છાપ વાસ્તવનું અંતિમ મૂલ્ય જૂંસી નાખે છે. બૃહદ-આરણ્યકમાં કહ્યું છે કે પુત્રેષણા પુત્ર પ્રત્યેની પ્રીતિનું કારણ નથી, પુત્ર પ્રિય છે તે તો સ્વાર્થને ખાતર જ !

આનો અર્થ એ છે કે પિતા પુત્ર નિમિત્તે પોતાની નિકટવર્તી ને નિગૂઢ વાસ્તવિકતા વિશે સલામ બને છે. પોતાનો પુત્ર કશી ખોડ વિનાનો છે, સુંદર છે એ એના ખરા આનંદનું કારણ નથી, ખુશીનું ખરું કારણ તો એ છે કે પુત્ર એને માટે નિઃશંકરૂપે વાસ્તવનો અનુભવ છે. અગાઉ મેં જણાવ્યું છે તે પ્રમાણે આપણો આનંદ વાસ્તવનું તટસ્થદર્શન છે. બધી કલાઓ અને

સાહિત્યમાં 'આનંદનું' મૂળ આ છે. વાસ્તવ સ્વયંપર્યાપ્ત મૂલ્ય તરીકે આ કલાઓમાં અભિવ્યક્તિ પામતું હોય.

આપણા ચિત્તમાં ઘણી બધી ઘેરી જાયો પડેલી હોય છે. એ કેટલીક વૃત્તિ-આના સંસર્ગમાં આવે છે; પરિણામે આપણી ચેતનામાં વિવિધ સ્પર્દનો જાગી ઊઠે છે. સ્પર્દનોનો આ આવેશ આપણી ગતિવિધિને, આપણા અવાજને નિયંત્રિત કરે છે. અને એ જ આપણને રંગ, રેખા, સ્વર જેવાં માધ્યમોમાં સજ્જાતમક અભિવ્યક્તિ માટે દૂરજ પાડે છે. મને અહીં એક પ્રસંગ યાદ આવે છે : શાળાની દીવાલ પર અતિશયોક્તિભર્યા અક્ષરો અંકિત હતા : "બિપિન પહેલા નંબરનો ગધેડો છે." મને ઝંખત તો પડી. પરંતુ એ સાથે મને મારા પ્રશ્નનો જવાબ એમાંથી સૂઝ્યો : પ્રશ્ન હતો : કદા એટલે શું ?

બિપિન જાંચો છે અથવા તો બિપિનને શરદી થઈ છે, એવી કશી વિચિત્ર જાહેર કરવાની જોઈને જરાસરખીયે દરકાર નથી. સામાન્યતઃ બિપિન વિશેની જાપ વિશેસૌ ઉદાસીન છે. પરંતુ જો આપણે એને યાદતા હોઈએ કે પિછારતા હોઈએ તો બિપિનનું હોવાપણું જીમિના આવેશનો સ્પર્શ પામીને જ પ્રગટવાનું. ત્યારે આપણું મન તટસ્થ ન રહી શકે. મન બિપિનના વિચારમાં એવું પરાવાય છે કે અન્ય બહુવિધ વિચારો આપણે માટે જિનમહત્વના બની જાય છે, અને મન એવી પેરવી કરવા માંડે છે કે બિપિનનું જે રૂપ આપણને અનુભવાયું તેવું બીજાને પણ અનુભવાય ! જોકે બિપિન પ્રત્યે ચિંતાયો છે. એ ચીડને શાશ્વત અભિવ્યક્તિ આપવી છે, સર્વસ્વીકૃતિ વને એવી. પરંતુ એ માટે એની પાસે પર્યાપ્ત સાધન નથી ! ખાલી દેહસો છે, બીજું કશું નહિ અને આવડત તો છે જ નહિ ! ત્યારે એના જ આદિકાળના પૂર્વજોએ તેમના કોષના આવેશને કેવી અભિવ્યક્તિ આપી છે ! પ્રભાવક ક્રિયારૂપે તો તેઓએ કોષ પ્રગટ કર્યો જ છે, એ સાથે રંગો, પીંછાં, ખોટાં ધરણા અને સૂત્યનો ઉપયોગ કરીને તેઓએ જીવ્ય રીઠની અભિવ્યક્તિ કરી છે; પેલા જોકરાએ આમ તો માત્ર બીંત પરંતુ એમાં એના કોષને એ શાશ્વત અર્પવા માંગતા હોય એવી એની ઝંખના જોઈ શકાય. લાચારીપૂર્વક જાણે એણે રંગ અને હયાતમક રેખાનો આશરો લીધો. એની આ એળટા મને ચિત્રકલાના કૃતિવંત અગ્રેસરો અને જગતવિખ્યાત ગુફાઓમાંનાં બીંતચિત્રોનું સ્મરણ કરાવે છે ! એ કલાકારોએ પણ કેટલીક વ્યક્તિઓ વિશેની તેમની જાયો અને છૂટાછવાયા પ્રસંગોને શાશ્વત રૂપ આપવાનો કલાગુરુવાય જે રીતે કરેલો, તેવી રીતે (ભલે નબળો) આ જોકરાનો પ્રયત્ન પણ કેમ ન ગણવો ?

કલાસર્જન હકીકતો અને વિચારજગતનું ઊર્મિમય નિરૂપણ કરે છે. આ નિરૂપણ કેમેરાની ફોટોગ્રાફી જેવું કદાપિ ન હોઈ શકે. કેમેરાની ફોટોગ્રાફીમાં તેજાછાયાની પ્રયુક્તિથી વિગતો યથાવત્ ઝિલાય છે. વિગતોની પસંદગીમાં સારા-સારનો વિવેક એમાં હોતો નથી. આપણુ વૈજ્ઞાનિક ચિત્ત તટસ્થ હોય છે. તથ્યો એ કંડે કલેજે સ્વીકારે છે. એમાં પસંદગીને અવકાશ નથી. કલાકારનું ચિત્ત દૃઢપણે વિશિષ્ટ વસ્તુ ધરાવે છે. વિષયપસંદગી પૂરતું જ નહીં, વિષયની વીગતોની પસંદગીમાં પણ આ વસ્તુ સક્રિય પ્રવર્તતું હોય છે. વિષય-વસ્તુને એવો ઉઠાવ આ તત્ત્વ આપે છે કે એથી એનું આગવું વ્યક્તિત્વ ઊપસે છે. સર્જક-સર્જકનું વૈશિષ્ટ્ય આ તત્ત્વ પર નિર્ભર છે. વિજ્ઞાની ચંડોળ પક્ષો-ઓની વાત કરશે તો એમના તથ્યમાં એકરૂપતાની પ્રક્રિયાને અનુભવ થશે, જ્યારે કલાકારો અને કવિઓ જે તથ્ય પ્રસ્તુત કરશે તેમાં વિસદશતાની પ્રક્રિયા છે. શેની અને વર્ણવથનાં ચંડોળપક્ષોવિષયક કાવ્યો જો એકરૂપ જ હોય તો 'તથ્ય'ની ઊણપને કારણે એનો અસ્વીકાર જ કરવો જોઈએ. કલા વસ્તુ, વ્યક્તિત્વ કે પરિસ્થિતિ વિશેનું આપણું વૈચ્છિતિક મૂલ્યાંકન મૂલ્ય કરે છે, તેથી કલાકાર એની કલાકૃતિમાં પ્રકૃતિગત મોકળાશસર્યા વિભિન્ન પ્રકારોને અનુસરતો નથી, થણુ પોતાની રુચિયુક્ત માનવપ્રકૃતિને એ અનુસરે છે. હાનોપાદાનનો વિવેક કરીને અભિવ્યક્તિને એ સરહસ્ય બનાવે છે. જીવન્ત રીતે સર્જનનું સત્ય એરીતે મૂલ્ય કરે છે. ઈશ્વરનું સર્જન એણે અખિલ ને વિશાળ છે કે ગમે તેટલી વીગતો દ્વારા પણ એ અખિલાઈને આંખી શકાય નહિ. પરંતુ માનવની અભિ-વ્યક્તિની ભૂમિકા તો સીમિત છે; તેથી પ્રાકૃતિક વીગતોને આપણી કલાકૃતિઓમાં સમાવી લેવાનું ક્યારેય શક્ય નથી. આપણા જગીયાના દરેકમાં આદિ જંગલના દરેકની અપેક્ષા રાખવી કે આપણા વૈચ્છિક ભિન્નજાતે અનુસરીને રચેલી કૃતિમાં રાષ્ટ્રીય ઇતિહાસનું ઉદાહરણ શોધવું એ નયું મૂર્ખાઈભર્યું છે.

૫

કલાની મારી વિભાવતામાં સંગીતને હું 'હેલુ' સ્થાન આપું છું; એ વિશે અને પૂછવામાં આવેલું, મારે એનો જવાબ આપવો જ જોઈએ. આજે એ જવાબ આપવાની તક હું ઝડપું છું.

જમી કલાઓમાં સંગીત સૌથી વધુ અમૂલ્ય કલા છે, જેમ વિજ્ઞાનના ક્ષેત્રમાં સૌથી વધુ અમૂલ્ય ગણિતશાસ્ત્ર છે. હકીકતમાં આ બંને વચ્ચે ગાઢ સંબંધ પ્રવર્તે છે. ગણિત સંજ્ઞા અને પરિમાણ વિશેનું તર્કશાસ્ત્ર છે. આપણી વૈજ્ઞાનિક

સમજનો એ પાયો છે. વૈશ્વિક ઘટનાના મૂલ સંદર્ભો દૂર કરીને કેવળ પ્રતીક રૂપે એનો વિચાર કરવામાં આવે તો એની સંરચનાગત લવ્યતાને એ પ્રગટ કરે છે. આ સ્વરૂપમાં એના પોલીકા પૂર્ણ એકરાગની અનિવાર્યતા પણ જીપસે છે. પરંતુ ગણિતના ચમત્કાર જેવું પણ કશુંક છે ખરું. બધા દેખાવોમાં જે એકતાની સંવાદિતા અનુભવાય છે, અખિલમા સમાવિષ્ટ ખડોના આંતર-સંબંધનો મેળ - આ બધું ગણિતનો ચમત્કાર કહી શકાય. આ સંવાદિતાનો કાય ક્વાલાવિક સંદર્ભમાંથી પ્રાપ્ત થાય છે ને સૂરના માધ્યમ દ્વારા મૂલ થાય છે. આમ સંગીતમાં આપણને અસ્તિત્વગત અલિવ્યક્તિત્વ શુદ્ધ તત્ત્વ ધરવામાં આવે છે. સંગીતની કલા સૂરમાં નહીંવત જ અવરોધ અનુભવે છે અને તથ્યો તેમજ વિચારોના બોજથી એ મુક્ત હોય છે. આપણામાં વાસ્તવની એક પ્રકારની સઘન કહી શકાય તેવી લાગણી એ જમારી શકે તેવી શક્તિ એમાં હોય છે. વસ્તુઓના હાઈ તરફ જાણે એ આપણને જોડે છે અને પરમ સર્જનાત્મક આનંદમાંથી પ્રેરણા વહેતી હોય એવી પ્રતીતિ કરાવે છે.

ચિત્રકલામાં, શિલ્પકલામાં, શબ્દની કલામાં પદાર્થ અને તેના સંદર્ભે પ્રગટતી આપણી લાગણીઓ ધનિષ્ટ સંબંધ ધરાવતી હોય છે. શુભાષ અને એની સુગંધ જેવો આ ધનિષ્ટ સંબંધ કહી શકાય. સંગીતમાં સંવેદન સૂરમાં એવું તો કલવાઈ જતું હોય છે કે એ એક આગવો પદાર્થ બની રહે છે. એવું સૂરના રૂપમાં રૂપાન્તર થયેલું હોય છે. એ નિશ્ચિત રૂપ છે. પરંતુ એનો અર્થ અવ્યાખ્યેય છે. છતાં જાણે પરમ સત્યને પામતા હોઈએ એ રીતે આપણું મન એને વશ થઈ જાય છે.

સહીઓ પહેલાં જંગાળમાં પ્રેમશક્તિનો જુવાળ આવેલો. માતવહૃદયમાં ફૂટેલી એ પ્રેમાર્મિની સંવેદનાએ દિવ્ય પ્રેમની નાટ્યલીલા સર્જી હતી. એમાં ઈશ્વરાનુભૂતિનું સુરેષ્ નિરૂપણ થયું છે. જગતને આનંદાનુભૂતિનું એક કરણ તરીકે એમાં દર્શાવાયેલું જોઈને પ્રજાસમસ્તનું ચિત્ત જગત થઈ ગયું. ઈશ્વરપ્રેમની શબ્દાતીત રહસ્યમયતાની અલિવ્યક્તિ અતંત રંગ અને રેખામાં થવા માંડી. માતવ અનુરાગોની એકરાગીતામાં એણે પોતાનો સૂર પૂરાવ્યો. સંગીતની પ્રવૃત્તિને એવો વેગ મળ્યો કે શાસ્ત્રીય સંગીતનાં રૂઢિચિત્ર બંધનો તૂટ્યાં. જંગાળમાં આ કીર્તન-સંગીત પ્રજાસમસ્તના હૃદયની ઊર્મિના તાંડવમાંથી પ્રગટેલો એક ચમત્કારો હતો.

૬

આપણા ઇતિહાસમાં એવી કાણો આવે છે જ્યારે ખૂબ પરિમાણી ચેતના

આકસ્મિક ઝળકણી ભેડે છે. રાજભરોજની ક્ષુલ્લક ઘટનાઓની કંઈક ભિક્ષી સ્થિતિનું એ આપણને ભાન કરાવે છે. ભૌતિક અને નૈતિક અવરોધોને અવગણીને છુદ્ધનો અવાજ દૂર દેશાવરમાં પહોંચ્યો, એ ઘટના આ પ્રકારની જ કહેવાય. જે મુખ્ય પુરુષે આપણને પ્રેમમુક્તિનો મોઢા આપ્યો તેની સાથેના સંબંધમાં આપણી જિંદગી અને આપણું જગત એક ગહન વાસ્તવ રૂપે અનુભવાય છે. આવો મહાન માનવ-અનુભવ અવિસ્મરણીય બની રહે એ માટે આણસોએ અશક્યને શક્ય બનાવવાનો નિર્ણય લીધો; એમણે ખડકોને ખોલતા કર્યા, પથ્થરોને ગાતા કર્યા, શુદ્ધાઓને આનંદાનુભૂતિનું સ્મરણ કરતી બનાવી । અને ટેકરીઓ ને રણો વચ્ચે, વનવગડાઓમાં કે નગરવસ્તીઓમાં આશાએ શાશ્વત રૂપો ધારણ કર્યા. અરેધ્ય અવરોધોને આંખી જઈને કલાકારોએ આશ્વર્યમુગ્ધ બનાવી દે તેવી કાતરણીઓ કરી. સર્જકતાનો આ ભવ્ય પુરુષાર્થ છે. પૂર્વીય ખંડમાં થયેલું આ કલા-પરાક્રમ સ્પષ્ટ રીતે જવાબ અપી શકે છે કે કલા એટલે શું ? વાસ્તવના સારને સર્જકચેતનાએ આપેલો એ પ્રતિભાવ છે. પરંતુ પ્રત્યેક વ્યક્તિનું મન પોતાની પ્રકૃતિ અને જળવણી પ્રમાણે વાસ્તવિકતા વિશે ચોક્કસ સમજ ધરાવતું હોય છે. ગાંધાર શૈલીમાં કંડારાયેલી છુદ્ધની પ્રતિમાઓ જોઈએ તો ખ્યાલ આવે છે કે એના પર ગ્રીક શૈલીનો પ્રભાવ છે. ગ્રીક શૈલીની જેમ આ શૈલી વૈજ્ઞાનિક અભિગમ સ્વીકારીને શિલ્પ કંડારતાં વ્યક્તિની શરીરરચના પર વિશેષ ધ્યાન આપે છે. તેથી શરીરનાં અંગોને એ ચોક્કસાઈથી ઉપસાવે છે. શુદ્ધ ભારતીય સર્જકચિત્ર આનાથી ભિન્ન રીતે પ્રતીકાત્મક આકૃતિને મહત્ત્વ અપે છે. અને એથી છુદ્ધનો આત્મા અભિવ્યક્તિ પામે એવાં શિલ્પો એ કંડારવા મથે છે. એ વાસ્તવવાદની મર્યાદાઓની કદી નોંધ પશુ લેતું નથી. રોદાં જેવા પુરોપના મહાન શિલ્પીની સાહસિક ચેતના માટે વાસ્તવિકતાનું એક સૌથી મહત્ત્વનું ઘટક અપૂર્ણતાના બંધનમાંથી મુક્તિ મેળવવા માટેનો અવિરામ સંઘર્ષ છે, જ્યારે ભારતીય સર્જકના આત્મનિરીક્ષણમાં કાયદા ચિતની દૃષ્ટિ એ પરિપૂર્ણતાને પામવા માટેના આદર્શ સ્વરૂપે પ્રગટ થાય છે.

૭

તેથી જ્યારે આપણે એમ કહીએ કે ભારતીય કલા જેવું કશુંક છે, તો તેનો અર્થ એ છે કે ભારતીય પરંપરા અને માનસને આધારે પ્રગટ થયેલ સત્યનું કંઈક રૂપ છે. આ સાથે આપણે એ પણ બુદ્ધિ લેવું જોઈએ કે માનવ-સંસ્કૃતિઓમાં જડ સાતિપ્રમા જેવું કશું નથી. સંયોજનશક્તિ દ્વારા એમાં તરતર ફેરફારોને હંમેશા અચકાશ રહ્યો જ હોય છે. સદીઓથી આવાં

સંયોજનો યતાં આઘ્યાં છે પણ માનવ મનોવૃત્તિની સધન એકતાનું સત્ય આનાથી પુરવાર થયું છે. ભારતીય કલામાં ફારસી તત્ત્વે દોષ અવરોધ જ્યે નથી, એ સ્વીકારાયેલી વાત છે. એ જ રીતે અન્ય પરદેશી અસરોના સંદેહો પણ જોઈ શકાય તેમ છે. ચીન અને જાપાન કલાકીય અને આધ્યાત્મિક વિકાસ વિશે ભારતનું ઋણ સ્વીકારતાં સંકાય નથી અનુભવતાં. આપણી સંસ્કૃતિના સદ્ભાગ્યે આવા આંતરસંબંધો રચાયા ત્યારે ધંધાધારી કલાવિવેચકો આક્રમક નહોતા. અને કલાકારો પણ તેમના પ્રેરણાસ્ત્રોત કયા છે એનું વર્ગીકરણ કરનારાઓની ડોણાડોણીમાં નહોતા પડ્યા. એ સ્પષ્ટ છે કે આપણા કલાકારોને પરાણે યાદ દેવડાવવું પડતું નહોતું કે તેઓ ભારતીય છે. એનું પરિણામ એવું આવેલું જણાય છે કે તેઓ અનેક અસરો ગ્રીલતા હોવા છતાં સહજ ભારતીય રહેવા માટે મુક્ત હતા.

સહજ રીતે પરંપરામાંથી લૂંટી લેવાની અખૂટ શક્તિ મહાન પ્રતિભાવંતોની મહાનતાનું લક્ષણ હોય છે. સંસ્કૃતિના વૈશ્વિક જગતમાં તેમની અમાપ પ્રતિષ્ઠા હોય છે. ઉછીનું કશુંક લેવામાં શરમ અને ડર કેવળ સામાન્યો જ અનુભવે. એનું કારણ એ ઋણ કેવી રીતે ફેડવવું, એની તેમનામાં ત્રેવડ હોતી નથી. શેક્સપિયરે એનો રાજકીય પરંપરાથી બહાર નીકળી જઈને વિદેશી વારસો પણ પોતાનો કરવાનો પ્રયત્ન પુરુષાર્થ કર્યો છે; પરંતુ કોઈ અધકચરા વિવેચકેય એને આ અંગે ઊતારી પાડવાની હિંમત કરી નથી. વ્યાપક સંવેદનશીલતાને ગ્રીલવામાં તે માનવ-આત્મા ગૌરવ અનુભવે છે. એ જેટલો સજીવ અને સભગ્ર હોય એટલી એની મુક્ત હેરફેર શક્ય બને છે. યુરોપીય સાહિત્યસ્વરૂપો તે વિચારજગતનું બંગાળી સાહિત્યે સ્વાગત કર્યું, એમના પ્રથમ સંપર્કના કાળથી જ. આ માટે અમને ગૌરવને અનુભવ થાય છે; અમે અમારી જાતને ધન્યવાદ આપીએ છીએ કારણ કે અમારી આત્મજાગૃતિનું એને એક શુભ ચિહ્ન ગણીએ છીએ. આ ઘટનાએ જ બંગાળી સાહિત્યમાં મોટી ક્રાન્તિ સર્જી હતી.

પ્રચંડ પરિવર્તનો આઘ્યાં છે. પણ ભારતીય આત્માએ એના આઘાતો જીતી લીધા છે. એટલું જ નહીં એનાથી તે આપણે સત્તળ સમૃદ્ધિ પામ્યા છીએ. આ ઘટના એમ જ સૂચવે છે કે માનવની મનોવૃત્તિ ભલે વિલિન્ન પ્રકારની હોય; પણ જેવી રીતે ધરતી પર જૂપૃષ્ઠના ફેરફાર પ્રમાણે વાતાવરણમાં ફેરફારો હોય છે, છતાં હવાની અવરજવરનો પ્રતિરોધ થઈ જાય એવી કોઈ દીવાલો નથી, તેવી જ રીતે મનોવૃત્તિઓની પણ મુક્ત અવરજવર હોય છે. અને એની વૈશ્વિક સામાન્ય અસર હોય છે. એથી આવો આપણે હૃદયપૂર્વક નવા પ્રયોગો હાથ ધરીએ, સાહસોની મોઢામોઢ થઈએ, માનવમનની વિરાટ

સષ્ટિનો અનુભવ લઈએ અને ડાહ્યા વિવેચકોએ પ્રચારમાં મૂકેલા ખોટા વિધિનિષેધોને પકારીએ. વ્હાલસોઈ ચિંતામાં એએએ આપણા કલાકારોને ડાહ્યા બાળકો બનવાની સલાહ આપી છે ! અભ્યાસખંડનો ઉમરો કદી પણ ન ઓળંગવાની બાળકોને અપાતી સલાહ જેવી આ સલાહ આપનારાઓની આપણે વિડંબના કરીએ.

ડરી જઈને પરંપરાનો સ્વીકાર કરવાની વૃત્તિ અપરિપક્વતાની નિશાની છે. કેવળ બાળકોમાં જ સામૂહિક વૈયક્તિકતા ઝાંખી હોય છે. એથી એમની વૈયક્તિકતા સ્પષ્ટરૂપે બનતી હોતી નથી. બાલિશતા જેવી મનોવૃત્તિને સામાન્ય રૂપ સહેલાઈથી આપી શકાય : બાળકોની તોતડી વાણીનો અવાજ બધે એક-સરખો હોવાનો, તેમનાં રમકડાં પણ લગભગ બધે સરખાં રહેવાનાં, પરંતુ સુખ વચનું વર્ગીકરણ કરવું મુશ્કેલ હોય છે. આ વર્ગ એવી વ્યક્તિઓનો બનેલો હોય છે કે દરેક વ્યક્તિ વિશિષ્ટ રીતે ઓળખ પામેલી હોય છે. અનન્ય રીતભાતમાં જ તેમનું વૈશિષ્ટ્ય રહેલું હોતું નથી, બહિર્ગતની ઉદ્દીપકતા પ્રત્યેના તેમનો પ્રતિભાવ પણ વ્યક્તિલક્ષી હોય છે. હું આગ્રહપૂર્વક આપણા કલાકારોને કહું છું કે તેઓ જૂની પેઢીની રીત પ્રમાણે ભારતીય કલાની છાપ વાળું, પ્રગટ કરે, તેવી તેમની ફરજ છે, એવી માન્યતાનો ઉગ્રતાથી વિરોધ કરે. કોઈ ગાય તરીકે નહિ પણ ઠાઠમાં રહેના ઠારની છાપના તેઓએ ગૌરવભેર અસ્વીકાર કરવો જોઈએ. વિજ્ઞાન તટસ્થ છે. એનું એક પાસું તેથી એવું છે જે કેવળ સાવનિક છે અને તેથી અમૂર્ત છે. પરંતુ કલા તો વૈયક્તિક છે; તેથી સામાન્ય વિશિષ્ટ રૂપે એમાં આવિષ્કાર પામે છે કહો કે શરીરવિજ્ઞાનની એ સામૂહિક શાસ્ત્રરૂપે અને ભાષાશાસ્ત્રની સાહિત્યસ્વરૂપે એ અભિવ્યક્તિ છે. વિજ્ઞાન સામાન્યકરણની રેલગાડીમાં મુસાફરી કરતું યાત્રિક છે. બધી દિશાઓમાંથી એક સરખા વાહનમાં વૈજ્ઞાનિક ધુલિની યાત્રા થતી હોય છે. કલા એકલ પદયાત્રી છે. બહુલતામાં એ એકલો ચાલે છે; વિભિન્ન અવગીર્ણ અને વણુનોંધ્યા અનુભવોને એ આત્મસાત્ કરતો બળ છે, મનુષ્યભૂતિ પ્રમાણમાં વિભાજિત હતી એવા કાળમાં કલાજગતના સાહસિકોનો અનુભવપ્રદેશ નાનકડો રહેતો. તેથી તેમની અભિવ્યક્તિમાં સમાન લક્ષણોના બળે કે ચીલાઓ પડી ગયા હતા. પરંતુ આજે તો માર્ગ મોટળા બન્યા છે. એથી પુરોગામીઓ કરતાં આપણી ગ્રહણશક્તિ બધે એ અપેક્ષા રહે છે. આજે આપણે વિચારો ને રૂપરચનાના સૌંદર્ય વિશે સંવેદનશીલ બન્યા હોઈએ તો સ્વીકારવા યોગ્યતો સ્વીકાર કરવાની એની શક્તિનો અહેસાસ આપીએ, પરંપરા કે નવી દેશનનો અંધ સ્વીકાર

કરીને આ અહેસાસ આપવાનો નથી ! શુદ્ધ કલાકારોમાં ઈશ્વરદત્ત જે સંવેદન હોય છે, શાશ્વત મૂલ્ય માટેની આપણામાં જે ઝંખના હોય છે તેને અનુસરીને આ અહેસાસ આપવાનો છે. આમ થશે તોય આપણી કલા ભારતીયતાનું તત્ત્વ નિઃશંકપણે બતાવી શકશે, પરંતુ એ આંતરિક ગુણ હોવો જોઈએ, કૃતક લાદેલો નહિ. એથી જ આ ગુણ પરત્વે આપણે ન તો સ્વાભાવિક રીતે સભાન થવું જોઈએ, ન તો એ અંગેની ઘાલમેલ કરવા ઉપયુક્ત થવું જોઈએ. ભારતીય કલાને નામે જો આપણે પુરાણી પેઢીની જેમ કથી મતાગ્રહતાપ્રેરી આક્રમકતા વધારતા હોઈએ તો તો સદીઓથી ઢ્ઢનાવેલી આપણી સ્વભાવમત વિચિત્રતાઓ નીચે આત્માને આપણે ચૂંચળાવી રહ્યા છીએ, એમ કહેવાય. આ તો અતિથયોક્તિયુક્ત રહોંમયઘેડવાવાળાં રહેારાં છે. એ પરિવર્તનશીલ જિંદગીના નાટકને ઝીલવામાં નિષ્ફળ જાય છે.

કલા-કોઈ વિનષ્ટ વર્ષોની શાશ્વત એકલતા અંગે વલોપાત કરતું બન્ય શિલ્પ નથી. જીવનસફર સાથે એની નિસ્ખલ છે. આશ્ચર્યપૂર્વક સતત બધું જોડવતા રહીને વાસ્તવિકતાનાં અગ્ગત શિખરો શોધવાનાં છે, ને અતીતથી લિનન એવી ભાવિની યાત્રાનો પથ કાપતા રહેવાનું છે. કલા સર્જકચેતનાનો અખૂટ વેલવ છે, કહો કે એ વેલવનું કલા પ્રતિનિધિત્વ કરે છે. આદાન-પ્રદાનની પ્રક્રિયામાં એ ઉદાર છે. એવી રીતે એ અનન્ય છે. એની અપીલ સાર્વ-ત્રિક છે. એ સૌ કોઈની પરોણાગત કરે છે કેમ કે એની સંપત્તિ પે.તીકા છે. વલણ બસે એનું જૂતું હોય, એની દૃષ્ટિ નવીન હોય છે. કલાની હિતમતાનો માનદંડ કલામાં જ અંતર્નિહિત હોય છે; તેથી જ સર્જનનાં રહસ્યોને ન સમજનારા વાફૂજી રચીને પરંપરાને વશવર્તવાનું કહેનારાના કોષને એ પિછારે છે ને તામે થવાનું પસંદ કરતી નથી. એ લોકો તો કલાને શૈક્ષણિક પરિભાષામાં સરળ કરી નાખવા માંગે છે, હકીકતમાં તો કલા પોતે જ મૂળમૂત રીતે સહજસ્ફુરિત છે અને તેથી એ સરળ હોય છે.

લોકોમાં પ્રવર્તતી કલાની વિભાવના પરંપરાની સાંકડી ભોંયમાં મૂળિયાં કદાચ નાખી શકે. એ રીતે વનરૂપિને જેનું એકવિધ એનું સ્વરૂપ થઈ જાય. એક પ્રદારનાં પાંદડાં અને ફૂલોનું એમાં પુનરાવર્તન થયા કરે ! કારણ કે અપ્રાપ્યને શોધવા ઉત્સુક ચેતના એને અશાન્ત કરતી નથી. વળા સાહસવૃત્તિને ધર્મોલ્લુહિ ખાળે એવી ટેવ રૂપી જડ બેસી ગઈ હોય છે. વિજાએ નમુખ જીવન પણ એને પ્રેરી શકતું નથી તો એ જીવનને સમૃદ્ધ કરવાનો પણ કોઈ ઉપાય કરતી નથી. અમુક તજજ્ઞોના વર્ણન પૂરતી એ સીમિત બની રહે છે, એ વર્ણન પ્રાચીન વિશિષ્ટ સમૃદ્ધિની સૌરભનું ગૌરવ માણે છે, એનું કાળજીપૂર્વક જતન

કરે છે. જમીનને ફળદ્રુપ કરવું એ વહેતું ઝરણું નથી. એ તો ભોંયરાના ભાંડક્રિયામાં ભાંડારેલો વિરલ દારૂ છે; એવો દારૂ જે કૃત્રિમ ઉપચારથી વિશેષ માદક બનાવાયો હોય ! યૌવનના વિશિષ્ટ હક્કરૂપ આંદોલન માટેની મુક્તિને બદલે દૃઢ અને સંકુલ સૂત્રોમાં સાયવેલ ડહાપણુ જેવું વૃદ્ધત્વનું જડપણું કદાચ મેળવીએ! દુર્ભાગ્યે એવા પણ લોકો છે ખરા જેઓ બાળક દાદાની વય ઉછીની લે, એમાં લાલ જુએ છે ! એ રીતે કે બાળક ઉછરવાની તકલીફો ને સાહસથી બચી જાય ! કલાકાર પણ બાપદાદાની પરંપરાને વળગી રહીને એકવિધતા-ભર્યો વિજય મેળવે તેમાં આ લોકો સમૃદ્ધ આદરની ભાવના જુએ છે ! અને એમ છતાં જો આપણે કલાના વિકાસ માટે પરંપરાને સદંતર ઉવેખીએ તો એ અવળા માર્ગ જ બનશે, ટેવો આપણા ચિત્તને જડ બનાવી દે છે, એમ કહેવું એ અધૂરું સત્ય ગણાશે. પરંપરા જો ચેનલની ગરજ સારે તો એ કલાને ઉપકારક છે. ચેનલ ખુલ્લી હોય છે. એમાંથી પાણી વહે છે એ સાથે પાણી આસપાસ ફાટાઈ ન જાય એ માટે પાણીના સ્ત્રોતને રક્ષણ આપે છે. મધમાખીનું જીવન જે ટેવોમાં વહે છે, એમાં કોઈ ઉધાડ હોતો નથી ! એક સીમિત પૂરા વર્તુળમાં એ ફર્યા કરે છે, માણસનું જીવન કાળખ્યાત સંસ્થાઓવાળું છે. જીવનની આ આયોજિત ‘ટેવો’ છે. આ ‘ટેવો’ વાડની ગરજ સારે તો પરિણામ કદાચ સંતોષજનક આવે - જેમ મધપૂડાને એક ચુસ્ત આકાર હોય છે, અને એ વિસ્મયકારક પણ હોય છે — પરંતુ પ્રગતિની અનંતવિધ શક્યતાઓને ઝંખતા ચિત્તને આવી વાડો રુચતી નથી, બંધબેસતી લાગતી નથી.

૮

હું મારો નિબંધ પૂરો કરું એ પહેલાં કલાકારોને તેમના વ્યવસાયની મહત્તાની પ્રતીતિ કરાવવાની તક લઉં. કલાસર્જન કરવું એટલે જીવન-ઉત્સવમાં સર્જનાત્મક લાગ લેવો. આ ઉત્સવ એવો છે, જેમાં માનવમાં રહેલું અનંત તત્ત્વ અભિન્યક્તિ પામે છે. રાજિંદું આપણું જીવન તો દરિદ્ર હોય છે. આપણી સંપત્તિને કરકસરથી જળવવી પડે છે. આપણી શક્તિ ક્ષીણ બને છે ને આપણે ઈશ્વર સમક્ષ લિખારીરૂપે પહોંચી જઈએ છીએ. આપણા ઉત્સવોના દિવસે આપણે આપણી સંપત્તિનું પ્રદર્શન કરીએ છીએ. અને ઈશ્વરને કહીએ છીએ કે અમે પણ તારા જેવા જ છીએ. આપણે આ પ્રસંગે ખર્ચથી ડરતા નથી. આ દિવસે આપણે આપણું બધું ઈશ્વરને સમર્પિત કરીએ છીએ, એની પાસે માગણીઓ રજૂ કરતા નથી. આવું સમર્પણ કલાનું માધ્યમ પણ માંગે છે.

જે મહાન જગતમાં મારો જન્મ થયો છે, એની અને કોઈ ચિંતા ન હોય.

સૂચને હું શબ્દમાત્રું એવી રાહ સૂચ જોતો નથી. પરંતુ હું તો જીવું છું ત્યારથી જ મારું ચિત્તમાત્રા શ્રુત્વક વિશ્વના વિચારોથી ઘસત બની જાય છે। મારું આ વિશ્વ છે, મને એ મળેલું છે; એ રીતે એનું મહત્ત્વ પણ છે. એની સિદ્ધિ મારી સર્જકચેતના પર આધાર રાખે છે એની મહાનતા છે. કારણ કે મારો ને એનો સંબંધ સાર્થક બની રહે, એવી શક્તિ મારામાં છે. એ મહાન છે કેમ કે એના દ્વારા જ હું આ વિશ્વનિર્મિતાની પરોણાગત કરી શકું છું.

સવાર પડે છે ને સૂર્ય પ્રકાશે છે; સાંજ પડે છે ને તારા પ્રકાશે છે. પરંતુ આપણા માટે આ પર્યાપ્ત નથી હોતું. આપણે આપણા નાના દીવાઓ પેટાવીએ નહિ ત્યાં સુધી આ આકાશદીવો નિરર્થક એ. આપણે આપણી પોતાની તૈયારી ન કરીએ ત્યાં સુધી વૈશ્વિક તૈયારીની સંપત્તિ તો રાહ જોતી રહેવાની, જેમ વીણા ઢોઈ અંશુહિરપર્શની પ્રતીક્ષા કરે તેમ જ. પરંતુ વિશ્વસમસ્તમાં તૈયારીઓ તો આપી જ રહી છે. એનો આરંભ યુક્તવાસી માનવતા જીવનમાં છે, અને આજ-પર્યન્ત અવિરત એ તૈયારીઓ ચાલતી રહી છે. કલાકાર માનવી સર્જક ઈશ્વરને પોતાની શૃંગારે નિમંત્રી રહ્યો છે. ઈશ્વર એના સર્જનમાં નિવાસ કરે છે. મનુષ્ય પણ પોતાનું વાતાવરણ રચે, પોતાનો નિવાસ રચે જે પોતાના આત્માને અનુકૂળ બની રહે—એ મનુષ્ય પાસેની પણ અપેક્ષા છે. સર્વાંગસંપૂર્ણ સર્જન થઈ શકે એ માટે કલાકારને સુક્તિ મળવી જોઈએ, કશાંય બંધન નહીં. આ કલાકાર એવો હોય જેનું ધ્યેય પૂર્ણતા હોય, લાલ નહિ; એને આત્મગૌરવ હોય ને તંથી ભીતિક સિદ્ધિઓને ધિક્કારતો હોય, એનામાં વિત્ત હોય—એનું વિત્ત જે મુશ્કેલીઓ, નિરાશાઓ ને આપત્તિઓને મુકાબલે આંતરિક પરિતોષના આદર્શ માટેની મથામણ હોય. આમ હોય ત્યારે એનું વિશ્વ ઈશ્વરીય સૃષ્ટિનો યોગ્ય પ્રતિભાવ આપી શકે. પ્રિયતમની મહાનતાને માટે પ્રિયતમાના પ્રશ્નુતરમાં જે મધુરતાકર્યો પ્રતિભાવ હોય છે, એવો આ પ્રતિભાવ હોવો જોઈએ.

કલાકારનો ધર્મ છે કે જગતના ધ્યાન પર એ ધાવે કે અભિવ્યક્તિના મત્ત્ય દ્વારા જ આપણે સત્યને વિશેષ પામી શકીશું. માનવ-નિર્મિત જગત એની સર્જક-ચેતનાની અભિવ્યક્તિરૂપ બનવાને બદલે વિશેષ રીતે કોઈ સત્તા મેળવવાની યાંત્રિક પ્રયુક્તિ જેવું બની જાય છે ત્યારે એ પોતે કટોર બની જાય છે. એમાં અમુક પ્રકારનું કૌશલ હોય છે ખરું પણ સજીવ વિકાસોન્મુખતાની સંકુલ અજ્ઞતાશક્તિના ભોજે મનુષ્ય એની સર્જનપ્રવૃત્તિઓમાં સહજ રીતે પોતાનું જીવન અને પ્રેમવૃત્તિને જ રચતો હોય છે. પરંતુ ઉપયોગિતાવાદી દૃષ્ટિબિન્દુથી એ જે કંઈ કરે છે એમાં એ કુદરત સાથે સંઘર્ષમાં ભિતરે છે. જગતમાંથી

એને જાણે ઉચ્છેદ છે, કુરૂપ બનાવે છે, પોતાની મહત્ત્વાકાંક્ષાઓથી કટંગી અને ગંદી બનાવે છે. મનુષ્યનું આ જગતભ્રમભરાડાવાળું, દંભી અને બેસૂરીનું છે. એમાં વૈયક્તિકતાનો કશો સ્પર્શ નથી અને તેથી એનું કશું મહત્ત્વ નથી. મોટા-પાયા પરની સંપત્તિની ખુશામતખોરી પર જીભી થયેલી એ સંસ્કૃતિઓ, ભૌતિક સંપત્તિ પર જ આધાર રાખીને રચાયેલાં એ સંસ્કૃતિનગરો, નિષેધોના જ ઉપહસનીય નિષેધ કરવાની વૃત્તિ અને સત્યની યાત્રા પર ચાલતા આપણને પોષક સાધનોથી વિમુખ કરવાની પ્રવૃત્તિ કરીને માનવતાની ખોટી અભિ-વ્યક્તિમાં અટવાયાં ને પરિણામે મહાન સંસ્કૃતિઓ કદાચ વિનષ્ટ થઈ.

સનાતન સત્ય ઉચ્ચારવું કલાકારના હાથમાં છે. એણે જાહેર કરવું જોઈએ કે સ્વર્ગ છે. એ કોઈ તરંગ નથી, એ એક વાસ્તવિકતા છે. એમાં જ બધી વસ્તુઓનો નિવાસ છે અને એમાં જ ગતિ છે.

હું માનું છું કે આવું દર્શન સૂર્યપ્રકાશમાં થવું જોઈએ. અને લીલી-હમ ધરતીમાંય તે થવું જોઈએ. મનુષ્યના સુન્દર ચહેરામાં એનું દર્શન થાય. જીવનસંપત્તિમાંય એનું દર્શન થાય. અરે, મિતમહત્ત્વની કે મિતઆકર્ષક લાગતી વસ્તુઓમાં એ જાણી શકાય. આ પૃથ્વી પર સર્વત્ર એ સ્વર્ગ ચેતના સ્ખળ છે ને આપણને સાદ કરે છે. આપણી કાનની શ્રુતિચેતનાને અગ્રણી રીતે એ સ્પર્શે છે; જીવનવીણાને વગાડે છે. સંગીત દ્વારા અનંતની અભીપ્સા એ પ્રગટાવે છે. કેવળ પ્રાર્થનાઓમાં નહિ, આશાઓમાં નહિ, પથ્થરમાં અગ્નિ-જ્યોત સમા મંદિરોમાં પણ, અમર બનેલા સ્વાનચિત્રોમાં, નૃત્યમાં - વિભિન્ન રીતે એ દર્શન આપે છે.

અંત્યસમીક્ષા

૧

['વિમર્શ' વિનોદ']-નવનિધ શુક્લ; પાઠ્ય પ્રકાશન, અમદાવાદ. ૧૯૮૯ પૃ. ૧૭૧ ર. ૨૫]

આજે કદાચ કોઈ સાહિત્યસ્વરૂપની સૌથી વધુ દુર્દશા થઈ હોય તો એ નિબંધની છે. 'લલિત નિબંધ'ની ખાન્ડ હેઠળના રૂપાળા ઓખામાં ગોઠવાઈ ગયેલી આ તકલાદી ચીજમાં નથી હોતું 'ગવતું' કોઈ વિશિષ્ટ સર્જનાત્મક પરિમાણ, નથી હોતો સર્જના સભર વ્યક્તિત્વનો કોઈ ઉછાળ કે નથી હોતી જીવનના નિરીક્ષણ કે વિમર્શ પ્રેરેલી કોઈ પ્રભાવક, માનસિક દૃષ્ટિ. હોય છે તે કેવળ હવેતાઈ ચમરખાઓ ચોંટાડેલું આવળું ને વરવું ગદ્ય, પ્રકૃતિનાં વર્ણનોના અવાઈ ચૂકેલા કૂચા પર કરેલા 'અંગત' કદપનોના વિચિત્ર રંગ-લપેટા, ક્યારેક નોસ્ટાલ્જિયાનો ડહોળાયેલો રંગરો ને, ક્યાંક ક્યાંક, લોકપ્રિય ધાર્મિક કલાકારો પ્રયોજે એ પ્રકારની ખટમીડી ને ચમરાડીના વરખવાળા વિલક્ષણ સૂત્રાત્મકતા.

આવી સ્થિતિમાં શ્રી નવનિધ શુક્લનો આ નિબંધસંગ્રહ 'વિમર્શ'વિનોદ' કંઈક આશાચેશ આપે છે અને પ્રસન્ન-પ્રેરક વાચનની મરજ સારે છે. એક પચીસીથી પશ્ચ વધારે સમયથી ગુજરાતી સાહિત્યનું અધ્યાપન કરી રહેલા ને સંસ્કૃત-અંગ્રેજી સાહિત્યનું ઠીકઠીક જહોળું વાચન ધરાવનાર નવનિધભાઈએ કોલેજની નાટ્યપ્રવૃત્તિ નિમિત્તે Waiting for Godotનો અનુવાદ કરેલો એ સિવાય, વર્ષો સુધી કલમ ન પકડી, ગલકે, જાહેરમાં ન આવ્યા. 'વિમર્શ'વિનોદ'ના છેલ્લા નિબંધમાં એમણે કંઈક મળકળતા સૂરમાં નોંધ્યું છે એમ, 'ત્રીજી પચીસીમાં પુણ્યનું અર્જન કરવાનો પ્રાચીન મનીષોઓનો આદેશ છે. પુણ્ય કેવી રીતે મેળવવું? ત્યારે ચક્ર કે ચાલો, કંઈક લખીએ?' (પૃ. ૧૭૫). કલમ પકડી ત્યારે, સ્વાભાવિક રીતે જ, ચિત્તમાં સંચિત કરેલું એમણે નિબંધો રૂપે વ્યક્ત કર્યું-પહેલાં 'ચુઈંગ મમ' (૧૯૮૬)માં ને હવે આ 'વિમર્શ'વિનોદ' માં.

નિબંધો એક જ રીતના નથી, એમાં વિવિધ છે ને એ પણ લાક્ષણિક છે.

નથી એ નર્પા હાસ્ય નિર્મળો, નથી કેવળ લલિત નિર્મળો. એમણે જ કહ્યું છે એમ, વિમર્શની આદતે ને વક્તાપૂર્ણ નિરૂપણે આ નિર્મળો પ્રગટાવ્યા છે - 'આ વક્તા વિનોદની જનની' બની છે. એટલે કે, હંકા ચિત્રો ('કવિ, કવિતા અને કવુસાઈ', 'તરુણકુમારને ટાઇમ નથી', 'મારું પશુ કંઈક કરો'...) ને હાસ્યલેખો ('વ્યસનવિજય', 'ચાલો ચાલવા'...)ની વચ્ચે પણ અપ્રગટ - ક્યારેક તો સ્પષ્ટ, પ્રગટ - વિમર્શનું સૂત્ર પસાર થયેલું છે. અલગત, આ વિમર્શ વિનોદ ને લાલિત્યથી રસાયેલો છે. અહીં વિચારકેન્દ્રી નિર્મળો પણ છે. 'જરા સમજાએ', 'માતૃમહિમા', 'હાસ્યવિમર્શ' આદિ. પણ એ કેવળ ગંભીર નથી. પ્રસન્ન વિનોદનો જીવંત તાર એમાંથી પસાર થયેલો છે.

ભાષાની સર્મશક્તિની લેખકને સારી ઓળખ છે. પરિસ્થિતિને આલેખવામાં જ નહીં, પ્રયોજતી ભાષાતરેહોને એકમાંથી બીજા સંદર્ભમાં મૂકી આપવામાં પ્રગટ થતી વિલક્ષણતામાં પણ એમની માર્મિક દૃષ્ટિનો પરિચય મળે છે. ચમકદમકવાળા કુલાવેલી આડંબરી ભાષાને તે કટક્ષ તરીકે પ્રયોજે છે. એક દાંત પડી ગયો ને બીજા હાલી ગયા-એવું આ વર્ણન જુઓ : 'અનેકાનેક ભોજનશુદ્ધોનો મહારથી સુખદ આજે રણમાં પડ્યો...આખો કિલ્લો જમીનદોસ્ત થવાની તૈયારીમાં હતો.. વીરાંગના જિહ્વામતી વિયોગની ધડીઓ મચતી હતી.' (પૃ. ૧૩) લૌકિક વ્યુત્પત્તિમાં ને શ્લેષમાં પ્રગટતી ચતુર-રમૂજને એમણે પરિસ્થિતિની ધાર ઉપસાવવામાં પણ પ્રયોજે છે જેમકે, 'તાજેતરમાં જ એમણે એકાવતના એક્ષામાં બેસીને વનપ્રવેશ કર્યો હતો' (૯૭), 'એ પોતાની ષષ્ઠિપૂર્તિ ઉજવાય એની સંક્રમણમાં પડ્યા હતા' (૧૨૧) વગેરે. એક જગાએ તો, આ પ્રયુક્તિનો એમણે, મારી-મચડીને ખોટા મેળ પાડી દેતી આપણી સંશોધનવૃત્તિની મળક કરવામાં પણ ઉપયોગ કરી લીધો છે : 'પેમલાની (ગેર)સમજણ પ્રમાણે કૃષ્ણ ૪થી જૂને જન્મ્યા હતા. ગીતામાં પણ એમણે નથી કહ્યું કે, 'બહુનિ મે વ્યતીતાનિ જન્માનિ તવ ચાગુર્ન' ! તો પછી ?' (૪૭)

વિનોદ અને વિમર્શ બંનેમાં પ્રસરતો એમનો 'વ્યસન-વિજય' નામનો નિર્મળ વિશેષ નોંધપાત્ર છે. મનમાં પડેલા વાચનના અનેકવિધ સંદર્ભોને સેરવી દઈને ગંભીર વાત લાવકને પહોંચાડી દેવાની સાથે જ એમણે વિનોદને પણ અવકાશ કરી આપ્યો છે - અવળવાણીની, ને કંઈક પેરડીની, પ્રયુક્તિ અજમાવીને. જેટલાક અંશો જોઈએ : વ્યસન વળગી ચૂક્યું છે પણ હવે છોડવું રહ્યું. ત્રાસીને તમાકુની ડબ્બીને અભેરાઈ પર મૂકી દેવાય છે. કેમકે, 'જ્યુટી ઈઝ ટુ સી, નોટ ટુ ટય' પણ પછી તો એની સામે જોવાનું પણ બંધ કર્યું કારણ કે, 'દર્થનાત હરિ

‘ચિત્તમ્’ રમણીની પેઠે એ દર્શનથી જ ચિત્તને હરી લે છે’ (૧૧૬). પછીની વ્યસન-અવશતાને એમણે પાંડુની મનસ્વિત્તિની સમાન્તરે મૂકીને આલેખી છે. પહેલાં તો, ‘આસક્તિ શું? વ્યસન શું? લપ એ નકામી’નો બોદો સંકલ્પ પછી, ‘મન લાલાયિત બને છે એના અધરરુપર્શ માટે. આજની સ્થિતિ અસહ્ય છે. આજનો હું અસહાય છું.’ ધીમેધીમે ખુરશી પરથી ઊઠું છું. ખચકાટ સાથે થોડાંક કગ અભેરાઈ તરફ લડું છું. સમીપ જાઉં છું. ને ઊર્ધ્વવાહુ બનું છું. કબલાંતાં દર્શને ચિત્ત વિહવળ બનેલું છે... અને જોત-જોતામાં તો — ‘ઝંપલાવી પડી દેવી મુખવિવરની મહી.’ (૧૧૭). હાસ્ય જ છે. પરંતુ હાસ્યપાત્ર પરિસ્થિતિના, મનમાં પડેલી કવિતાના ને ભાષાના સંદર્ભો અહીં જે રીતે એકબીજાને છેદતા આલેખાયા છે એમાં ભાષાની વિલક્ષણ ગામિંકતાની લેખકની સૂઝ જણાઈ આવે છે. ગદ્યનું આ રીતે પણ એક વિશિષ્ટ પરિભાણ પ્રગટે છે.

લેખકને શ્લેષ ને પ્રાસનો મોટો શોખ છે. એ શોખ ‘લગ્નજ ને સગ્નનો અનુભવ કાનને લાલ બનાવે છે’ એવા નર્મથી માંડીને ‘લવિંગ’ અને ‘Loving’-ની વિચિત્રતા સુધી જાય છે, ને ક્યારેક, ‘ગઝલમાં એ પઝલ થઈ જતા’ ને ‘મા ખાયડી, ઘું સોથી ચડી’ જેવી ખૂબ સામાન્ય પ્રાસરમત સુધી પણ ખેંચાઈ જાય છે. પણ આવા જૂજ સ્થાનો સિવાય લેખકનું આલેખન સંયમિત ને સૂઝવાળું છે.

વાર્તાની, રૂપક મંથિની ને સંબોધનની; શિક્ષકની, રીખજખોરની ને ચિંતકની — એમ વિવિધ શૈલી-મુદ્રાઓ આ નિબંધોમાં દેખાય છે. પણ બધામાં અંગત-ખિનંગતના તંત્ર વણાયેલા છે. લેખકની પાસે રૂપક ને તક્કર વિચાર-વિમર્શ છે, વિવિધ વાચનની સતેજ સ્મરણશક્તિ છે, ઝીણી નિરીક્ષણદષ્ટિ ને મામિક વિનોદવૃત્તિ છે. એટલે જાનંદ અને વિચારચેરકતા બંનેને સમાવતી, લિનન-રુચિ વાચકોને પ્રસન્ન કરી શકતી રુચિર સુવાચ્યતા આ નિબંધોની વિશેષતા છે.

પુસ્તકમાં સુદૃઢરોષો ધણા છે. લેખકે પોતે એ અવશ સજ્જાનતાને પ્રસ્તાવનામાં બહુ સૂચકતાથી નિદેશી છે — જોજો.

— રમણ ચોની

*

[‘અને ભૌમિતિકા,’ ભીષ્મ કપોડિયા, પ્ર. અંદ્રમૌલિ, અમદાવાદ; ૧૯૮૮; પૃ. ૬૪; ૩. ૧૯.]

સાતમા દાયકાના ઉત્તરાર્ધમાં ભીષ્મ કપોડિયાની કવિતા પ્રકાશિત થતી ગઈ — ધ્યાન ખેંચતી થઈ અને આઠમા દાયકાના અંત સુધીમાં તો એમનું લખવાનું અટકી ગયું. સામયિકોનાં જૂનાં થતાં પાનાં પર ને ભાવકોના ઝાખા થતા સ્મરણુમા જ શેષ રહેવાનું — એ પ્રકારના એક નિવેદને પોષી રહેલા, ‘તમે ટહુક્યાં ને આલ મને ઓછું પડ્યું’ જેવાં આકર્ષક ગીતોના આ કવિનો સંગ્રહ હવે, નવમા દાયકાને અંતે, અત્યારે લખતા ને નોંધપાત્ર બનેલા કવિઓના પ્રથમ સંગ્રહો સાથેની શ્રેણીમાં પ્રકાશિત થાય છે એ લાક્ષણિક, પણ આનંદપ્રદ ઘટના છે.

૧૯૬૮ થી ૭૮ વચ્ચેની રચનાતારીખો ભતાવતાં સંગ્રહનાં ૪૦-૪૫ કાવ્યોમાં કાવ્યરચનાની ત્રણ ભિન્ન રંગો જોઈ શકાય છે — ઝાંઝે ભાગે પ્રણયરાગને નિરૂપતા લયમધુર-પંદરેક ગીતો, એવા જ ભાવસંવેદનને રચનાબદ્ધ કરતાં તેમજ કેટલીક નવી પ્રયોગશીલ રીતિ ધરાવતાં વીસેક અછાન્દસ કાવ્યો અને આઠમા દાયકાની સંવેદન-સામગ્રી ને રચનારીતિ તરફ ફંટાયેલાં (૭૬-૭૮ વચ્ચેના) દસેક કાવ્યો.

□

ભીષ્મ કપોડિયાનાં આરંભનાં કેટલાંક ગીતોમાં છઠ્ઠા દાયકાની ગીતકવિતાનું ઠીકઠીક અનુસંધાન છે. — પ્રણયાતુરાગ, પ્રકૃતિરાગ, ગ્રામવતનનાં સ્મરણુ જેવી સંવેદનસૃષ્ટિમાં ને ગીતોના લયબંધોમાં પણ. ક્યાંક તો, ‘ટહુકા ઝરે છે કાંઈ લીલા’, ‘અમ-થી તે મુખ લિયો આકું’, ‘એવી તે જૂલ ભલે કાળે’ જેવા પંક્તિઅંશોમાં, રાજેન્દ્ર શાહની લયક-લઢણુ પણ અનુભવાય. અલબત્ત, આ અધા વચ્ચે, એ આગલા અવાજ લયને ઉપસાવવા પણ મથતા રહ્યા — દશકલ્પનનોના નકશીકામમાં નિજી કવિકર્મને પ્રયોજતા ગયા. ‘તમે ટહુક્યાં-’ નામની ગીતરચના — ગયા દાયકાની ગીતરચનાનો કોઈ અવશિષ્ટ અંશ એમાં પણ જોઈને જણાઈ આવે, છતાં — ભીષ્મ કપોડિયાનું જુદું કવિવ્યક્તિત્વ છત્તું કરી આપતી સ્મરણીય કૃતિ બને છે. દ્રુતગતિ લયમાં ચામુષ થઈ જાડતું પ્રકુલ્લિત મનસ્થિતિનું સંવેદન આ ગીતનું સૌંદર્ય રચે છે.

આ કવિનો સ્વતંત્ર લય-સરોડ ‘અમે ઈંડરિયા ગઢની ઊંચી ટૂંકા/દરિયાવ, તમે સારસનો લઈને ટોંકા જાડી ગયાં રે’-થી આરંભાતી રચનામાં સ્પષ્ટ વરતાઈ આવે છે. પ્રેમના લાક્ષણિક પણ તીવ્રતમ અનુભવની સ્મરણુમાં વ્યાપતી

વેદના તરફ પ્રાકૃતિક દૃશ્યકોનોમાં આલેખાઈ છે. લગ્નગીતના જેવા કુમારશાલાના લપથી સંવેદનનું આકર્ષક રૂપ રચાય છે. ઉપરાંત, પ્રેમના રાજોત્તેજ સંવેદનને દૃશ્યની તાજગીવાળાં તેમજ વ્યંજક બની રહેતાં કલ્પનોથી આલેખાતું ગીત. ‘રઘોપુ’ ભીખુની ગીતકવિતા-શક્તિનો વિશેષ બને છે. ‘આંખે રઘોપુ’ તમે માંડ્યું દરિયાવ, / અમે ડળાએથી સાખ કેમ લેશું ?’ એવા આરંભમાં, અને ‘પંડાડોની આડશમાં પોઢયા આષાઢનું ય / મૂંચું મૂંચું’ તે કહેણ કહી જતું- ‘તસતસતા તડકાનાં પાતળાં ન પોત હવે’ જેવી પંક્તિઓમાં આ વિશેષ વધુ તીવ્રતાથી પ્રતીત થાય છે. પ્રેમવિહવલ લગ્નોત્સુકાના લાગણીભર્યાં વિવિધ લયદાનમાં પ્રયોજતાં ગીતોમાં પણ કવિની આગવી સર્જકરેખા બપસે છે.

આ ગીતકવિતા આમ નિષ્ઠ અવાજ પ્રગટાવતી ને સમૃદ્ધતર થતી જોઈ શકાય છે. એ જ દિશામાં એમની ગીતસાધના સાંતત્યવાળી રહી શકી હોત તો એમની મુદ્રા દર બની હોત- એવી સંભાવના કરવાનું મન થાય. પણ લગભગ સાતમા દાયકાના અંત ભાગમાં જ, આમેય ઝાણું લખના આ કવિની ગીતકવિતા વિલાઈ ગઈ.

આ જ માળામાં રચાયેલાં એમનાં અજાનસ કાવ્યોમાંનાં કેટલાંક તો એમની ગીતકવિતામાં છે એવી જ, ગ્રામપરિવેશની ને પ્રભુયવિપ્રલંભાદિની સંવેદનસૃષ્ટિ આલેખે છે. એટલે કે આ કાવ્યોનો ઘોત રોમેન્ટિક મૂડથી જ બંધાયેલો છે. કવિમાં જાડી વેદનશીલતા છે ને એ કલ્પનોમાં ગુંધાતી આવે છે પણ, ક્યારેક, રચના-રીતિના કેટલાક મરોડો અને પ્રયુક્તિઓને લીધે એનું રૂપ વિલક્ષણ બન્યું છે. કેમકે, રચનારૂપ અને સંવેદનને એમણે ધણી જગાએ સાદૃશ્યથી સંયોજ્યાં છે. એમાં અઘતન સંદર્ભોની સાથે ક્યાંક જૂની ઉપમારીતિ પણ એ પ્રયોજતા રહ્યા છે : ‘ટોળાઈને આવતા પશ્ચિમી આકાશનો છેલ્લો કલરવ’, અંધકાર ખેતરના ફૂવામાં ફાસ થઈ લટકી રહે / મુઘરીના માળાની જેમ રાતભર’, ‘સૂકી પળો જેવું ઘાસ’, ‘વાદળોના ઢગ જેવી ટેકરીઓ’, ‘ખેડૂતગાળ જેવો અંધકાર’, ‘રૂપાની નથણી જેવો...ચાંદ’ વગેરે. આથી ઘણી જગાએ ટપુનિંગ થયું નથી. અલબત્ત, સંવેદનને રૂપાયિત કરતી રચનારીતિ જ્યાં સંવાદી અને પારદર્શક રહી છે ત્યાં-ત્યાં કૃતિ જરૂર આરુપાય બની છે. ‘ગ્રામ તરફ (ગાડીમાં)’ આવી એક સુંદર રચના છે. ફરી વતનમાં જવાના સંવેદનને આલેખતી રાજેન્દ્ર શાહ, જવંત પાંડક, ઉશનસાદિની બહોળી કૃતિઓ કરતાં આ જુદી પડી આવે છે એની કેવળ પ્રભુયસંવેદન-લક્ષિતાથી. મનને દૂર વેગ પકેલી પંક્તિથી જ સાક્ષાત્, થઈ જોડે છે : ‘ઝેડજુથી છૂટયા પથ્થર જેમ છૂટ્યો છું અહીંથી / મારે તારા લીલાહમ ખેતરમાં પડ્યું...’

‘દેટલીક અછાન્દસ રચનાઓમાં નવાનવા સંવેદનવિષયોને રચનાત્મક કરવાની સર્જક મથામણુ પણુ જોઈ શકાય છે. ‘ભીંટ’, ‘રીંછ’, ‘તીડ’, ‘આકડો’, ‘બાટલી’, જેવાં કાવ્યોમાં એમણે કવિદર્શને કસી જોયું છે. ‘તડકાનાં જળ પીને / ફાલ્યો છે આકડો. / અડકું’ ને અણુગમે! થઈ ભડી જાય / ઝીણું મગતરાં’ – જેવી રચના – સંવેદનની તાજગી એમાં પ્રગટાવી પણુ શકાઈ છે. પરંતુ સમગ્રપણે જોતાં આ કાવ્યોમાં રચનાનું કોઈ ઉત્તમ પરિણામ નિપજાવી શકાયું નથી. કયાંક – ‘રીંછ’ જેવામાં – તે રચનારીતિ સમીકરણોમાં વેડફાતી રહી છે. સર્જકકર્મ વધુ સામર્થ્ય ને સંયમથી પ્રયોજાયું હોત તો આ કૃતિઓમાં વિશેષ નોંધપાત્ર બનવાની શુંનયશ હતી.

સંગ્રહની છેલ્લી, ૮મા દાયકાના ઉત્તરાર્ધની, ‘દેટલીક કૃતિઓ રચનારીતિના અદ્યતન પ્રવાહ સાથે અનુસંધાન પામે છે. શબ્દની ને એના અર્થમર્મની જ નહીં, વર્ણુની પ્રયોગલક્ષિતા પણુ આ કાવ્યોમાં છે. આમાં ‘જોડા’ નોંધપાત્ર છે. આદિમ પ્રાકૃતિકતા, સંસ્કૃતિ (અને વિકૃતિ), અને ફરી આદિમતા તરફની મૂંઝવણભરી ગતિ-એવા કંઈક સ્પષ્ટ, કંઈક સંદિગ્ધ સંજ્ઞોમાં જોડા આખાય સમયની ગતિવિધિનું પ્રતીક બને છે. ‘આડની જાલ ચામડામાં વટલાઈ ગઈ / ને જોડાના ઘોડા જોટાજોટ આવી જીભા’ એવા માર્મિક સંજ્ઞેથી આરંભાતી આ કૃતિ એક સંયત કાવ્યપ્રયોગ બની રહે છે. ‘અળસિયું’માં આકાર અને હયની હીલા કંઈક રસપ્રદ છે. અલખત, વર્ણુ રમતને વર્ણુરચના-સૌન્દર્ય સુધી લઈ જઈ શકાય. પણુ એવી શુંનયશ પ્રગટે એટલા ફલક પર ને એટલું જીંડું કામ અહીં થઈ શક્યું નથી. કાવ્યના છેલ્લા ખંડમાં સંજ્ઞેતિત રતિભાવની સંક્રાન્તિની વચ્ચે, અળસિયાની સ્પર્શ-જુગુપ્સા, સંભવ છે કે, ભાવકચિત્રમાં વ્યવધાન રચે. ‘ભૌમિતિકા’ એટલું પ્રભાવક કે રસપ્રદ નથી. છેલ્લી રચના ‘રાજની પાંચ ને એના કર્તૃત્વ વિશે’ સંગ્રહની એકમાત્ર લાંબી, પંચોત્તરેક પંક્તિ સુધી વિસ્તરતી કવિની પ્રયોગ-આકાંક્ષી રચના છે. એમાં લગ્નગીત-ફટાણાના, કથનરીતિના એમ વિવિધ હયને કવિએ પ્રયોજ્યા છે; પાંચ આંગળાઓની વિવિધ હીલા આલેખી જે, ‘ધ્વનિપૂર્ણ’ પ્રતીકાત્મકતા ઉપસાવવા ધારી છે પણુ કોઈ સશક્ત સર્જકકર્મ પ્રયુક્ત થઈ શક્યું ન હોવાથી – દેટલાક તૂટકફૂટક શબ્દ / પંક્તિ સંદર્ભોને બાદ કરતાં – રચના દેવળ લંગાતી – ત્રિખેરાતી રહી છે.

■

‘–અને ભૌમિતિકા’ની રચનાઓમાંથી પસાર થતાં કવિની સંવેદનશીલતા ને. પ્રયોગશીલતા બંને રસપ્રદ તો રહે જ છે. એક દાયકા જેટલી સર્જનસક્રિયતામાં

પણ ધણું ઓછું ગણાય એટલું જ લખ્યું છે પણ સંચિતનાનાં તેમજ રચનાનાં વિવિધ બિંદુઓને નાણી બેવાના પ્રયોગ એ કરતા રહ્યા છે - કવિકર્મને પ્રયોજતા રહ્યા છે એ નોંધપાત્ર છે. (એમણે થોડાંક સુવડ-સુરેખ છંદોબદ્ધ કાવ્ય રચ્યાં હોવાનું સ્મરણ પણ છે. સંગ્રહમાં એકપણ છંદરચના નથી એનું આશ્ચર્ય થાય છે !). એમની આ પ્રયોગાકાંક્ષા બહુ ઓછી જગાએ સફળ રહી છે એ જુદી વાત છે. જોકે એમનું જે હિતમ છે એ ગીતોમાં જ છે, કવિની મુદ્રા એનાથી બંધાયેલી છે. અને એ મુદ્રા જરૂર આકર્ષક છે.

—રમણ શેની

૩

[આધ્યત્મ : જયદેવ શુક્લ, ચંદ્રમોલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮ પૃષ્ઠ ૬૬ મૂલ્ય ૧૦]
આડમા-નવમા કાયકાનો એક મહત્વનો કાવ્ય-અવાજ જયદેવ શુક્લની રચનાઓમાં સંભળાય છે. સંવેદનનાં જાંડણ, સૌંદર્ય અને સામર્થ્ય પ્રગટાવતી કલ્પનયોજના અને ભાવવિશ્વને અનેક કલામાધ્યમોથી રૂપ આપવાની શક્તિ જયદેવ શુક્લની કવિતાના ભાવન દરમ્યાન અનુભવી શકાય છે.

કવિનો આ જગત સાથે કોઈ ઝઘડો નથી જ. હા, એને વિરોધ હોય તો પોતાની આગળના કવિઓ જે રીતે કામ કરી ગયા હોય છે તેની સાથે છે અને પોતાની જ આગલી રચનાઓ જોડે છે. કવિતામાં ચિંતાનો વિષય પૂર્વજોની તથા પોતાની કવિતાની અસરમાંથી કઈ રીતે મુક્તિ પામવી એનો છે. આ માટે કવિએ પરંપરા અને પોતાના સમયની કાવ્યપદ્ધતિથી સતત સાવચેત રહી રચના કરવાની છે. તેને મળેલું જે 'જીવન' છે, જે 'જગત' છે તથા જે 'ભાષા' છે તેમાં જ રહી નાની-મોટી રમત કર્યા કરવાનું છે. આ માટે જ કવિ અનેક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓ પોતાની રચનામાં અપમાં લે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક મુદ્રાઓ જ તેની સંવેદનાનાં અનેક પરિમાણો પ્રગટાવી શકે.

પ્રકૃતિ, રતિ, સંગીત, ચિત્રકળા, દ્વિત્વ, સ્વનો છતિહાસ અને વર્તમાન વચ્ચેની તાણુ-આ કારણે અનુભવાતો વ્યાકુળતા, વલવલાટ, વેદના, એકલતા અને છિન્નતા એ જયદેવ શુક્લની કવિતાના વિષયો છે તથા તેને રૂપ આપતી સઘન કલ્પન-પ્રતીકયોજના, સ્વરૂપ-વાસ્તવની સીમાઓમાં આવ-જા કરતી તત્સમ તથા બેલ-ચાલની પઢાવલિ, ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા, ઇન્દ્રિયવ્યત્યય, દ્વિત્વ, કલા તથા સંગીતમાં પ્રયોજાતિ પ્રયુક્તિઓ અથવા શબ્દકલા અને અન્ય લલિતકલાની ભાષાને સાથે

સાથે મૂકી, તેમાંથી જન્મતાં સાદૃશ્ય, વિરોધ, અંગતિ અને અસંગતિ-આ
ખંડોનો એમની મોટાભાગની રચનાઓમાં કલાત્મક વિનિયોગ થયો છે. 'કટલીક
કૃતિઓ પ્રકૃતિ અને ચિત્તના અલગ અલગ સમયોની અભિવ્યંજકતા પ્રગટાવે
છે. આખરે તો કવિતામાં ભાષા જ ખોલે છે અને અસ્તિત્વનાં અનેક
પરિમાણો પ્રગટાવતી બંધ છે.

રતિવિષયક સંવેદન આ સંગ્રહની મોટાભાગની રચનાઓમાં એક દેખીત
સ્વરૂપે સતત આપણું ધ્યાન ખેંચે છે. 'લેજલ અન્ધકારમાં...' કાવ્યમાં એક
ખાજુથી મંદિરનું વાતાવરણ ઉપસે છે તો સાથે સાથે ચૌનવિષયક પ્રતીકો નવે
ભાવસંદર્ભ જન્માવે છે. પ્રકૃતિ, મંદિરનું ગભૃગૃહ અને નન્દી, ઉદ્દીપન રૂપે
આવૃત્ત વરસાદનું મહિમ્નસ્તોત્ર આ વાતાવરણની સ્થૂળતાને ઓગાળી નાખી
રતિવિષયક સંવેદનનો વ્યંજના પ્રગટાવવામાં મદદરૂપ થાય છે. તાંબાના નાગને
/કચડતો/કૂલો ની ગંધવાળો /લેજલ અન્ધકાર/ અંતે આગિયા રલાવે છે. શિવ-
મંદિરના વાતાવરણની સાથે જ ઉક્તિભંગીથી રચાતું આવૃત્ત આદિમ આવે-
ગનું વાતાવરણ કાવ્યને કલાત્મકતા આપે છે. અન્ય કાવ્યોમાં કવિએ રતિભાવની
તૃપ્તિ-અતૃપ્તિનાં આનંદ વિક્ષણતાનાં ચિત્રો કલ્પનની લીલાથી ઉપજાવ્યાં છે.
રતિભાવને પ્રકૃતિ, સંગીત તથા રંગના અલગ અલગ બિન્દુઓથી કવિ નિરૂપે
છે. અતૃપ્ત રતિની વિક્ષણતા 'પીસોટો' કાવ્યમાં જોઈ શકાય છે.

.. ચન્દ્રનું લોહીમાં ઉછળવું

ધૂધવવું

દોડવું ઘોડાની જમ

કમળભીના ને કાયલઘેરા માર્ગો પર

પરન્તુ અંત સુધી, તૃપ્તિ સુધી ચન્દ્રની આ ગતિ જોવા મળતી નથી - કારણ
દે-દીવાલો પર આંખો ખજુનનું કરતી ધમકે છે, લોહીમાં ટોલનગારાં ત્રાંસાં
સળગે છે, ઉછળે છે, ફુટકારે છે, ફૂંકાડે છે-આવી ઉત્કટ રતિની અવસ્થાનું
ચરિત્રામ અતૃપ્તિમાં આવે છે.

જેરથી પીસોટ

એ ક્ષણે જ

વરાળ વરાળ થઈ જાય

પીસોટો...

આ રચનામાં આવતાં પ્રકૃતિનાં ચિત્રો ઉદ્દીપનો રૂપે આવે છે જેથી વ્યંજ-
નાને વિસ્તરવાનો અવકાશ રહે, ખીજું મોટાભાગની રતિવિષયક રચનાઓમાં

આલંબન પાત્રની કલ્પના લાવે કરવાની છે. ‘પરોટ’, ‘ઝરણુ’, ‘તામવણુ’ હવાના અંગાંગે’, ‘દરિયાનો સ્વાદ’, ‘ફાગણુ’, ‘મલ્હાર ઢોળાયો’, ‘જલસો’ ઇત્યાદિ રચનાઓની ઇન્દ્રિયસંતર્પકતા તથા ઇન્દ્રિયવ્યત્યતા ધ્યાનાર્હ છે. કવિ કોઈ પણ રચનામાં સ્થૂળતામાં સરી પડતા નથી. ભાષાયોજનામાં શરીરના સંવેદનો. આદિય આવેગ ઓગળી જાય છે. અનુભવની અપરોક્ષતા, ત્વરિતતા, ક્ષણમાં ઝમકી જવાથી શક્તિ કવિની કલ્પનયોજનાથી સાકાર થતી આવે છે. પ્રત્યેક ભાવનિરૂપણ હકિતભરિથી આકારિત થતું આવે છે. કેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ.

આથે

તસતસતા ચન્દ્રમાંથી

હંસોના કુવારો

રેલાય...

(ઝરણુ-૫)

છૂટે

તંગ નદી તીર બની

ધનુષ પરથી

સનનન...

(ધનુષ પરથી સનનન પ. ૬, ૭)

ખાણીમાં

પત્ર મૂકતાં જ / દરિયો / ચિરાઈ ગયો / ચરૂર (માછણુ-૧૦)

પરંપરાગત ભાષા યોજનાનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કવિની આલેખન શક્તિમાં જોઈ શકાય છે. સંસ્કૃત પદાવલિની શક્તિને કવિ સંદર્ભના બળે નવું પરિમાણ આપે છે. મસ્તિષ્કમાં વસતા સન્તુરના નયનથી ‘જલસો’ કાવ્યનો આરંભ થાય છે. સંગીતનાં વાદ્યોનાં આવતાં એક પછી એક નામો યોનપ્રતીકો રૂપે પ્રગટતાં જાય છે અને અંતે સમગ્ર અસ્તિત્વ જે સંવેદના અનુભવે છે તેની કલાત્મક રમણા રચાય છે.

મારા હાથમાં / જે તું બડાવાળી સિતાર વસે છે / હું સિતારને નમું છું. / / ચૂમું છું / અંગાંગ એક સાથે બજી જાડે છે / આ થાદી શરીરના અવયવો સાથે સીધાં સમીકરણો રચતી નથી, પણ અંતે આ વાદ્યો પોતાની અર્થદ્યુતિના પ્રકાશમાં શરીરમાં અનુભવાતી તીવ્રરતિ સંવેદનાને મૂત કરે છે. કવિની રચનાના કેન્દ્રમાં આ સોન્દર્યસંવિધાન મહત્વનું બને છે. અલગ અલગ કલામાધ્યમેની ભાષાને કવિ સાથે સામે મૂકી આપી ભાવવિશ્વની સંકુલતા દર્શાવે છે. સન્તુરમાંથી ફારતો પીણનો કેસરિયા સ્વર, મેઘધનુષી વાજંટથી ઉભરાતાં

વહાણુ, શાસ્ત્રલિની રક્તિમ કાયા પર ચિતરાતી કાગડાની ઊડાઊડ, પવનમાં ફરફરતો દરિયાનો સ્વાદ, હોડીમાં સળગતા અંધકારને હોલવના ધૂસ કરતું કૂદતું ખંડેર; શેતુરનાં ઝુમ્મરો વચ્ચેથી પસાર થતી દીપચંદી સવાર, રમણીની જમણી જંઘા પર જીવડાની સાથે જ ચડી જતી આંખો, ચમ્પકવણી ટેકરીઓની કેસરિયા સુગન્ધથી વ્યાકુળ બનેલા દારિકાધીશ, આ કલ્પન-પ્રતીક યોજના કવિની શક્તિનો પરિચય કરાવે છે. આ ઉપરાંત 'ચાંચમાં રણઝણતી પૃથ્વી' 'શ્વેતો-ચનિષદ'નું 'વૈશાખ એક', 'સાતમી ઋતુ', 'ગુલામમોહમદ શેખે ન કરેલું ચિત્ર', 'વૈશાખ બે' ઈત્યાદિ કાવ્યો સહસ્ત્રનાં છે. પંચેન્દ્રિયોનાં સ્વર, તાલ, રૂપ, રસ, ગંધ, સ્પર્શ, દષ્ટિની ભાષાને કવિનું સંવેદન વિશિષ્ટ પરિમાણ આપે છે. આ બધી રચનાઓમાં મોટેભાગે તત્સમ પદાવલિ પ્રયોજાઈ છે, કવિ પોતાને જન્મ-નાળની જેમ વળગેલી સંસ્કૃત પદાવલિમાંથી છૂટવા 'તાળું', 'કાંટો', 'તોફાન', 'પણુ, આમ કેમ બનતું હશે?' ઈત્યાદિ રચનાઓમાં બોલચાલની ભાષા તરફ વળે છે. પણ એમાં પણ ક્યાંક તત્સમ પદાવલિ કવિની નજર ચૂકવી પ્રવેશી ગઈ છે. જ્યદેવ શુક્લની અન્ય વિશિષ્ટતા એ છે કે તે ક્રિયાપદો તથા રવાનુકારી શબ્દો પાસેથી ધાતુ કામ કઢાવી શકે છે. બધી જ રચનાઓ કલ્પનઆશ્રિત નથી, પણ કલ્પનનો ભાર જ્યાં વધારે વરતાય છે ત્યાં કવિની રચનાઓએ સહન પણ કરવું પડ્યું છે, તેનો નિદેશ જ માત્ર કરીએ.

'પ્રાથમ્ય'ની સહસ્ત્ર એત્રણ કૃતિઓ વિશે પણ વાત કરવી અનિવાર્ય છે. અહીં કવિ પોતાની જ રચેલી પરંપરામાંથી મુક્તિ પામવાની મથામણ કરતા અતુલવાચ છે: 'ગાદારને' કાવ્યમાં ક્ષિત્તની ટેકનિકનો સફળ વિનિયોગ છે. ક્ષિત્તમાં જેમ દૃશ્ય દૃશ્યને કાપે, ક્યાંક દૃશ્ય સ્થિર થાય, ક્યાંક ક્ષીઝ થાય, કટ્ટ થાય, ફેડાઊટ થાય એમ ભાષામાં પણ ગતિ, વિરોધ, સમતા, લવચીકતા બેવા મળે છે. આ કાવ્ય આપણી સંસ્કૃતિની ક્ષયિષ્ણુતા ને તેમાં સાચાર બની જીવતા માનવીની વેદનાને ઉત્કટતાથી આલેખે છે. અહીં ચોળેલાં પ્રતીકો માનવીની રુઝીમનોદશા તથા માનવીની હિંસા ને હવસખોરીને મૂત્ કરે છે. આખા કાવ્યમાં અવાજ ને દૃશ્યનાં કલ્પનો પણ ધ્યાન ખેંચે છે. કવિનો ક્યારેક ગંભીર, આક્રોશ વ્યક્ત કરતો, વિડમ્બન રચતો અવાજ આપણે સાંભળી શકીએ છીએ. આખા કાવ્યની રચના કોલાજ ચિત્રને મળતી આવે એ રીતે થઈ છે. 'તાલકાવ્યો'માં અવાજની સૃષ્ટિ દ્વારા ભાવવિશ્વ રચાય છે. તેમાં આજના માનવીનાં એકલતા, વ્યથા, નિઃસહાયતા અને વેદના ઉત્તમ રીતે મૂત્ થયાં છે. અહીં ભાષારમત પણ છે તો સાથે સાથે યાંત્રિક રીતે જીવવાની ટેવનો ભોગ

બની ગયેલા માનવીનું સૂચન પણ આ જ ભાષાચોજનાના ગત્યાત્મક ખેલમાં અનુભવી શકાય છે. અતે કશુંક બનશેની પ્રતીક્ષા જ શેષ રહે છે.

હું અધર શ્વાસે

રૂપક તાલના ખાલી પર સમ જેવી

કોઈ ઘટનાની

પ્રતીક્ષા કરું છું.

ઘણીવાર ‘સમ’ પર આવતું જ નથી છતાં રાત્ર ને તાલ ચાલ્યા જ કરે છે. આપણે જોયું કે કવિને તત્સમ પદાવલિ જોડે ઘરેબો છે તો તેના સંસ્કારમાંથી મુક્ત થવાની મથામણે પણ છે. આ ભાષા ‘સ્વ’ના ઇતિહાસને મૂત્ત કરે છે. ને તેમાંથી મુક્તિઝંખના ચિત્તની નરવી વેદનાને પણ રૂપ આપે છે. ‘ગ્રેહ સૂત્ર’ પોતાના ઇતિહાસ ને તેમાંથી મુક્ત થવા ઝંખતા ચિત્તનું મહિમન સ્તોત્ર છે. આ રચનામાં સંસ્કાર, પરંપરા સાથે વળગેલું ચિત્ત, તારીના સંબંધ-સૂત્રથી પ્રાપ્ત થતી એકલતા ને વેદનાની સમૃદ્ધિથી જીવતું મન અને કથાય જોડે સંબંધ ન બાંધી શકતા ચિત્તની વિવિધછબી ગત્યાત્મક ક્રિયાપદોથી, રવાનુકારી શબ્દચયનોથી તથા પૌરાણિક સંદર્ભોની કલાત્મક યોજનાથી આકાર પામ્યાં છે. કવિ પરંપરા, ભાષા તથા વર્તમાન ને ઇતિહાસથી જોડે છે. કોઈ ગયા છે, આ બધાં સાથેનો વિચ્છેદ અહીં નિરૂપાયો છે. આ રચનામાં શીર્ષક તથા જીવનની પ્રક્રિયાઓ સામસામે છેડે ચાલતાં અનુભવાય છે.

આ રીતે જમદેવ શુક્લની કવિતા ભાવભાષા સંદર્ભે વિશિષ્ટ કાવ્ય પરિભાષા પ્રગટાવે છે. કવિની વિશિષ્ટ સંદર્ભો જન્માવતી કલ્પન-પ્રતીક યોજના, ભાષાના જુદા જુદા મરોડ પાસેથી કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરવાની શક્તિ એમને આઠસા-નવમા દાયકાના મહત્વના અવાજ રૂપે સ્થાપે છે એ તો કહીશું જ પણ કવિએ હવે કલ્પનખચિત રચનાઓથી બચવાનું, સંસ્કૃત પદાવલિની મોહનિદ્રામાંથી પણ જાગવાનું રહેશે.

સપ્ટેમ્બર ૧૪, ૧૯૮૬

—નીતિન મહેતા

*

(‘નિર્વાણ’- નીતિન મહેતા. ૧૯૮૮. ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ. પૃ. ૮૭. મૂલ્ય. રૂ. ૧૯/-)

તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાં સૌથી વધારે સંતપ્કર્ષતાનો અનુભવ કરાવતા ‘નિર્વાણ’ની કવિતા આરંભથી જ લાવકાતું ધ્યાન ખેંચતી રહી હતી. ૧૯૬૯ થી ૧૯૮૬ સુધીના સમયપટ ઉપર વિસ્તરેલી આ કવિતા સંખ્યાની દૃષ્ટિએ સમૃદ્ધ નથી. કવિતા લખ્યા વિના રહેવાય નહીં ત્યારે જ લખાયેલી આ કવિતાએ શરૂઆતના ગાળામાં આસપાસના વાતાવરણમાંથી સ્વાભાવિક રીતે સંસ્કારો ઝીલ્યા હતા, પણ બહુ જલદીથી એ બધાને ખંખેરીને પોતાની આગવી કેડી કંડારી લીધી હતી. આ રચનાઓ સંપૂર્ણપણે મહાનગરની નીપજ છે. કશું પણ ફેશન દાખલ નથી, એમાં વરવી આધુનિકતા નથી અને ધર કરી ગયેલું રોમેન્ટિસીઝમ પણ નથી. એટલે. પ્રકૃતિ, રતિ, બાળપણનાં સંસ્મરણો, ભૂતકાળપરસ્તી અહીં જોવા નહીં મળે, છાંદસ અલિવ્યક્તિને અને ગીતગઝલજેવાં સ્વરૂપોને છેટે રાખતી આ કવિતા છઠ્ઠા-સાતમા દાયકાના કવિઓની રચનાઓમાં જોવા મળેલાં કદપનો, પ્રતીકો, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોથી પણ દૂર રહેવાનું પસંદ કરે છે. આ પસંદગી નીતિન મહેતાએ ખૂબ જ સજ્જાનતાપૂર્વક અને પોતાની અનિવાર્યતા માટે જ કરી છે. આ કવિતામાં મહાનગરી બોલચાલની ભાષાના લય, લહેકો, અલિવ્યક્તિની વિલક્ષણતાઓ, વિજ્ઞાપનભાષાની કરામતો પણ જોવા મળશે.

આ કવિતાના કેન્દ્રમાં મહાનગરી વિષાદ અને એમાંથી જન્મતી નિઃસંગતા; તુચ્છ-સામાન્ય-ક્ષુદ્ર ઘટનાઓ-વિગતો દ્વારા રચાતું આવતું આપણું રેઢિયાળ જીવન, એક કરતાં વધારે કારણે જીલી થયેલી ભાષાની કટોકટી વગેરે છે. પરંતુ આ ભયાવહતાને નીતિન મહેતા આપણી સમક્ષ જુદી રીતે આલેખવાનું પસંદ કરે છે. મોટા ભાગની રચનાઓમાં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતાનું તત્ત્વ ચોક્કસ છે. પણ આનો કોઈ ઓત્તા નથી, કવિ જ વક્તા અને કવિ જ શ્રોતા છે અને આમ વક્તા-શ્રોતા વચ્ચે ચાલ્યા કરતો સંવાદ નિઃસંગતાને દબાવે છે; સાથે જ હળવાશથી રજૂ થતી આ ભયાવહતા કરુણને વિશેષ ઘેરો બનાવે છે. આ રચનાઓમાં પુનરાવર્તિત થતા દર્પણ અને દરિયો - નિકટતા અને દૂરતાને સૂચવતા, અદ્ય અને બૂમાની વાત કરતા-કવિ ચેતનામાં એવા રસાઈ ગયા છે

કે કવિ દરિયો, દર્પણને અલગ પાડી શકતા નથી. આને કારણે આ રચનાઓ કૃતક નથી એની પણ પ્રતીતિ થાય છે.

આ સંગ્રહની પ્રસ્તાવનારૂપ, બીજી રચનાઓના વિષય-સામગ્રીના સંકેતરૂપ, ભાવુક્તા નહીં પણ તેનો આભાસ રમી આવવું, 'એક પત્ર' કાવ્ય વિષયની અશબ્દતાને અને કવિના મોતને શબ્દસ્થ નહીં કરી શકવાની અસહાયતાને મૂર્ત કરવા માગે છે. 'પુરુષ વિનાની મગરી'ના કલ્પનને બદલે આવવું કામી ડાનું કલ્પન મુબઈ મહાનગરનાં ચંચળતા અને કૃટસ્થતાને સારી રીતે મૂર્ત કરી આપે છે. આ રચનામાંથી જ 'ટ્રેન' કાવ્યગુચ્છ અને 'દરિયો' ગુચ્છ પ્રગટે છે. ૬૧૩-૭ની લોકલ' કે 'ચર્ચગેટથી લોકલમાં'થી સાવ જુદું વાતાવરણ પ્રગટાવતા ટ્રેન વિશેનાં કાવ્યો સામાન્યતા, બમ્બેયા ભાષાના મરોડોને તો વાચ્યા આપે જ છે. પણ એક બાજુ 'તું' અને ટ્રેન ઘણી વાર તો સાથે જ યાદ આવે છે' દ્વારા પ્રેમની વિડંબના અને 'જ્યાં સ્મૃતિ નથી ત્યાં સુખદુઃખ નથી/તે સત્યનું બીજું' નામ ટ્રેન છે' દ્વારા તરવચિંતનની વિડંબના કાંઈ બતની સજ્જાન ગણતરી વિના જ થાય છે. 'એક પત્ર'ની આ ઉક્તિ 'વધુ પૂછીશ તો કહીશ ટ્રેન બની આવ-જા કરું છું' અહીંથી ત્યાંનું રૂપાંતર પાછળથી 'હાકકાંઝામાંથી/એક ટ્રેન અડધી રાતે/પસાર થઈ જાય છે.' માં થાય છે. મુબઈવાસીઓને મન લાગ, બઠાળી, જન્મ, મરણ, નોકરી જેવા પ્રશ્નો જીવનમરણનાં નહીં પણ ટ્રેનમાં જગ્યાનો પ્રશ્ન વધુ આકરો એટલે લોહીમાં લખાણખાની જેમ પસાર થતો સહદેવ કે જગ્યા મેળવવા મથતારને ભીજવું પૂછકું જરા ય આગંતુક લાગતા નથી.

'પુરુષ વિષયની કવિતા' ગુચ્છમાં ત્રીસીના ગાળામાં લખાયેલી બજારની માખણ, એક ચૂસાયેલા ગોટલાને, ઉકરડો જેની રચનાઓની માત્ર વિડંબના નથી, માત્ર ચમરાક્રિયાવેડા નથી; પણ એથી વિશેષ કથુંક છે. પુરોગામી કવિતાના પ્રભાવમાંથી મુક્ત થવું હોય તો પણ થઈ શકાવું નથી એ વાતનો સહજ સ્વીકાર આ રીતે કરવામાં આવ્યો છે: 'ધરે આવીને જોઈ' છું તો/અંગૂઠામાં લોહી જમી ગયું' છે/તે પાનીમાં આંખાની ડાળે ફૂટી નીકળી છે.' 'ઉકરડો' રચના ચોખ્ખા લોહીને આધાત આપે પણ આ બધું જ કુત્સિત આપણને ઘેરી વળેલું છે - એને મોંમાં નાખવું પડે - એ વડે જ 'ચૈતન્યમાં સો'દ્યલોક' અમમગાવવા પડે.

ટ્રેનની જેમ કવિચેતનામાં બળી ગયેલા દરિયો શમેન્ટિકોના મિબજને વાચ્યા આપતો નથી. અહીં એવા બધા સાહચર્યોથી છેદાઈ ગયેલો - સાવ એકલોઅટ્ટોલો

દરિયો અને એવી જ રીતે સાવ નિઃસંગ બની ગયેલ નાયક વચ્ચેનો સંવાદ આખરે તો અન્યેન્યમાં થતા લયના સંકેતરૂપ છે. ‘દરિયો-૧’નો આરંભ જુઓ - ઘણી વાર તો દર્પણની પેલે પારથી/ચાંચમાં દરિયો જાંચકાને/મારી શનિવારી બપોર આવે છે/બગાસું ખાતાં જ દરિયાને/આખના ઝળઝળિયામાં ઝલમલતો જોઈ ‘હું.’ કવિએતના અને દરિયાનું એકાકાર થવું એ અહીં દર્પણના ઉચિત ઉપયોગ દ્વારા સૂચવાયું છે અને આગળ ચાલતાં ખીજી રીતેય સૂચવાય છે, પણ પહેલા કાવ્યની આ સૃષ્ટિ ખીજા કાવ્યમાં વધુ ઉત્કટ રીતે પ્રગટ થવાને બદલે વેરવિખેર થઈ જાય છે. નીતિન મહેતા નાહક ઓર્થિક્ષસ સિસીદસ, શિવરંજની, સૂર્યને એકબીજાની સાથે અથડાવી મારે છે. આપણા આ કવિને ઓર્થિક્ષસ, સિસીદસ જેવાં પુરાણકલ્પનોની જરૂર જ નથી. એ વિનાની એમની કવિતા સામર્થ્યવાન છે જ; આવાં કલ્પનો અન્યથા આવે છે. પણ હમેશાં એ આગંતુક જ લાગ્યાં છે. ‘દરિયો-૩’માં ખંડિત વ્યક્તિતા, અવાજને શબ્દમાં ઢાળવાની અશક્તિ અને એ દ્વારા લાપાની કટોકટી સૂચવાય છે. પહેલી રચનાની ઉક્તિ-‘કિનારે દરિયો મૂકી ચાલી નીકળવાનો’નું અનુસંધાન અહીં ‘અને દરિયાકિનારે/મને મૂકી હું પાછો વળતો હતો / ત્યારે / કેટલાક અવાજો જે શબ્દો થઈ શક્યા ન / હતા તે / મારી પીઠમાં ભેરવાઈ / મારી સાથે જ આવ્યા.’માં જોવા મળે છે. સાથે સાથે નાયકના વ્યક્તિત્વમાંથી ધીમે ધીમે ‘બધું’ ખરવા માંડે છે, એકલતાનો વિષાદ વેરા થાય છે, આ વિષાદને કવિ આખરે ચઢીને ગાતા નથી અને એટલે સુરેશ જોષીએ આધુનિક કવિ ઉપર મૂકેલો આક્ષેપ (એ તો નિરાશાને ધ વેસ્ટ લેન્ટની છાયામાં બેસીને નિરાંતે મમળાવે છે.) આ કવિને લાગુ પડશે નહીં.

આ સંગ્રહનું ખીજું એક મહત્વનું ગુણ છે પ્રવાસને લગતાં કાવ્યોનું. ‘નદી’, ‘પ્રવાસ’, ‘યાત્રા’, ‘મન’, ‘અનંતયાત્રા’ જેવાં આ કાવ્યો પહેલામાંથી ખીજું, ખીજામાંથી ત્રીજું એમ વિસ્તરતાં રહ્યાં છે. આ પ્રવાસ કોઈ પ્રકૃતિ પ્રેમીનો, ભૂતકાળનાં સંસ્મરણોને વાગોળનારનો કે આયુષ્યના અવશેષે આવી રહેલાનો નથી. નાયકનો પ્રવાસ તો પોતાનાથી દૂર જઈને પોતાના સુધીનો જ છે. ‘નદી’નો સમ્બન્ધ ‘દરિયો-૧’ સાથે છે. અહીં પણ સૂરજને ચાંચમાં લઈ બેઠતા પંખીની વાત આવે છે, આ કાવ્યનો નાયક ચારે બાજુથી નિસ્તેજતા-શુષ્કતા-વંધ્યતામાં જઈને બોલે છે. પ્રવાસ આ જગતનો જ કરવાનો છે, ‘પ્રવાસ’માં જરાક વધારે સ્પષ્ટ બની કહેવાયું- ‘થયો છે પ્રવાસ શરૂ / તારાથી મારા સુધીનો / વચ્ચે હશે એક નદી.’ અવાજ, નગર, સ્વપ્નનું રૂપાંતર પંખીમાં, પંખીનું રૂપાંતર લોહીમાં અને લોહીમાંથી પંખી સ્વરૂપે રૂપાંતરિત થઈ નાયક

દૂરતા-નિકટતાનાં દ્વન્દ્વ જ્યાં છુ'સાઈ જાય છે ત્યાં જવા માગે છે. 'મારાથી
 મારા સુધી'ની ચક્રાકાર ગતિ કાવ્યમાં આરંભ અને અંતની પણ ચક્રાકાર
 ગતિ સાથે સાધુજન્ય સાધે છે, 'યાત્રા' આ શુભની નજળી રચના છે. પણ
 'પ્રવાસ'ની વાત 'ગન' અને 'અનંતયાત્રા'માં વધુ સામર્થ્ય પૂછું રીતે વિસ્તરે
 છે. આ બંને રચનાઓને જળકટ જનાવનાર અગાઉ ઉલ્લેખેલ નાટ્યાત્મક
 કથનાત્મકતા છે. અવાજ વિનાની ટેપ, અવકાશ, ખાલી પુરશી, આકળની જેમ
 જોડી જતો પુલ, વળી વળીને પાછળ જોયા કરવાની આદત-દારા ખાલીપો,
 નિઃસંગતાને વળ ચઢાવવામાં આવ્યો છે. આ કવિ ધારે તો ઇન્દ્રિયજોયર
 સંવેદનાની સૃષ્ટિ જોવી કરી શકે. આસને / કેનવાસ મેં માન્યા નથી / કે તેમાં
 સમુદ્ર ચિતરી શકું / લોહીને મેં સમુદ્ર નથી માન્યો / કે તેમાં રહી જીજ્ઞાસી શકું"
 અથવા 'મારા નખમાં ટમટમતા સમુદ્રની ડાળી પર / ખૂંટતા કન્ના કપાઈ ગયેલા
 મનતું શું ?' જેવી પંક્તિઓ આની પ્રતીતિ કરાવે છે. પણ કવિ એ દિશામાં
 જવા માગતા નથી; એટલે તેઓ વળી વળીને અરીસા આગળ અટકે છે. કાવ્ય-
 નાયકની સ્થિતિ અડધા દાઢરે આવી પહોંચેલાની છે, ઉપરથી ઉપરવાળો -
 નીચેથી નીચેવાળો બોલાવ્યા કરે. પણ આ બે અને તેમની વચ્ચે જોભેલા તે.
 એક જ છે. નાયક જ્યાં જવા માગે છે તેને માટેનો પુલ તો આકળની જેમ
 જોડી ગયો છે. જો કે અહીં ફ્રેન્ઝ કાફકનો મોજણીદાર અને તેનો ફિલ્લો
 ખોટી રીતે ઘૂસી ગયા છે. આ નિઃસંગતા છતાં ઇતિહાસમાંથી તો મુક્તિ શક્ય
 જ નથી એટલે 'આમડીની જેમ મેં ઇતિહાસ પહેરી લીધો છે' એમ નાયકને
 કહેવું પડે છે. પણ આવી રચનામાં એકાએક પ્રવેશી જતી ભાવુકતા અક્ષમ્ય
 બની જાય- 'દિલીપરાજ આવો કરો મુક્ત મને / દુર્વાસા બાંધો મને શાપથી.'
 એકી સાથે શાપ અને મુક્તિવાળી વાત બીજી કોઈ રીતે આણી શકાઈ હોત.
 'અનંત યાત્રા'માં નાટ્યાત્મક કથનાત્મકતા વધારે ઘેરી ચા્ય છે. 'આલ્યા કર/
 બેસવાનું જ નહીં' / ના / જીભવાનું પણ નહીં' / ના.' થી આરંભાતા કાવ્યમાં
 પ્રશ્ન પૂછનાર અને ઉત્તર આપનાર એક જ છે. ક્ષેમગીન, પ્રયોજનગીન આ
 યાત્રામાં ક્યાંય, ક્યારેય ઘર આવતું નથી. 'માનવીય સંબંધોથી છેદાઈને.
 લાગણીઓથી પર રહીને, 'કેવળ આસાંકિત બનીને કશાક સ્થૂળ નિયમને વશ
 પર્તવાનું' - પણ આગલી રચનામાં કહેવાયું છે તેમ નાયક એકી સાથે આ
 અનંત યાત્રાનો શાપ પણ છાંટે અને મુક્તિ પણ છાંટે. નરી ક્રિયાઓની વાત
 હોવા છતાં કેઈ ક્રિયા નથી. આગલી રચનાની જેમ આ રચના પણ સિસી-
 ફસનો સન્દર્ભ પ્રગટાવે છે- 'પથર પહાડ પર મૂક / પછી / પથર પહાડ પર
 મૂક.' આ વિના જ કવિતામાંથી ઉપસતો સન્દર્ભ વધારે છાંટે છે.

આ રચનાઓનું નાટ્યાત્મક સ્વરૂપ 'તરસ' કાવ્યમાં જુદી રીતે વિસ્તરે છે. આ કાવ્યમાં કવિ કલ્પનોની ભાષામાં આદિમ જળતરૂપ માટેની અંખનાને વાચ્યા આપવા માગે છે - એને માટેની જ અનંત યાત્રા હોય એટલે પ્રવાસનો વિષય એમાં લગી જાય છે. રેતી ઓઢીને સૂઈ ગયેલી નદી અને ફિંકી દીવાલો દ્વારા શુષ્કતા અને વિવર્ણતાના જે સંકેતો આગલી રચનાઓમાં જેવા મળ્યા હતા તે સંકેતો વધારે દૃઢ થાય છે. 'આપો ને પાણી/ગળાથી નાભિ સુધી રેતીથી ભરાઈ ગયો છું/હાડકાંઓમાં શારદીઓ જાંડી જીતરી ગઈ છે/ગળામાં ચામાચિડિયાની જેમ બાઝી ગઈ છે તરસ.' પુનરાવર્તિત થતી ભૂમિકાઓ નીતિન મહેતાની રચનાઓમાં એકવિધતા નથી સૂચવતી. તુચ્છ, ભંગુર અસ્તિત્વને ટકાવી રાખવા માટે ચલાવેલી આ શોધને કવિ નથી તો મેટાફીઝિકસમાં સરી પડવા દેતા કે નથી રોમેન્ટિક પ્રભાવમાં. 'આવો ને પાણી'થી ન જોઈએ તારું' પાણી' સુધી વિસ્તરતા આ દીર્ઘકાવ્યમાં 'રંગરંગમાં આગનો દરિયો સૂસવાય/રુવાંડે રુવાંડે હજારો સૂર્યો ભોંકાય' જેવી ભાવુકતા છે તો એકદમ નાજુક, મનમાં રમાડવી ગમે તેવી - 'વરસાદનાં પગલાં કાત પાસે આવી અડી જાય' - જેવી પંક્તિઓ અને 'ગાભણી હવા ત્વચાને ચાટી રહે/જીભ ઉપર સુકી નદી પથરાઈ જાય' જેવી સમર્થ કલ્પનાઓ પણ છે.

કેટલીક રચનાઓને અલગ અલગ રીતે તપાસી શકાય એમ છે. 'ગાય' જેવી રચનાનો પ્રિયકાંત મણિયાર અને હસમુખ પાઠકની રચનાના સન્દર્ભમાં અભ્યાસ થઈ શકે. અહીં કવિ પુરોગામીઓથી વધુ સંયત બનીને, બિનજરૂરી આકાશ વિના શહેરની વચ્ચે મરી ગયેલી ગાયની વાત કરે છે પણ તટસ્થતાનો અર્થ અનુકં- પાહીનતા થતો નથી. 'સોળે સોળે ઝરણાં ફૂટે છે/આકાશના વેરવિખેર ટુકડાઓ હોડીની જેમ તેમાં વહેતા દેખાય છે' આ અનુકંપા સહજરીતે જેવા મળે છે. આ અનુકંપાની પરાકાષ્ઠા જુદી રીતે આવે છે - 'ધરે આવી ખૂટ કાઢું છું/પગનાં કપાયેલાં આંગળાંમાં/ચોથના પીળી અંધવાળા/ધુમાડિયા ચંદ્રમાં/એક ગાય ઊભી છે/ચૂપચાપ.' આમ આગલી વેરવિખેર વિગતો જ નહીં પણ કવિચેતના, ચંદ્ર, ગાય, વાતાવરણ એકાકાર બની જાય છે. 'મૃત્યુ' જેવી રચનામાં એક પ્રકારનું આત્મપીડન જેવા મળશે - 'ત્વચા પર પવન કરવત/ફેરવતો રહે/આંખમાં પીળું ધર બંધાતું જાય.' પણ આ બધાનો સામનો કર્યા વિના તો ખીજો ધલાજ નથી. પણ સાવ નાનકડી ઘટના - કોકી પીવા જતો, ધરમાં રંગ કામ ચાલતું હોય અને ત્યાં ડોરખેલ રણુકે કવિને પ્રસન્ન દેવવા પૂરતી છે. 'અનુભૂતિ'માં પણ બપોર, વરસાદ, તું, નાયક - આ બધાના એક- કાર થવાની ભૂમિકા આલેખાઈ છે. ૧૯૭૪માં રચાયેલી 'અલોપ' અને ૧૯૮૫માં

રચાયેલી 'હવે' ને સાથે રાખીને વાંચવા જેવી છે. બંનેમાં ઓગળા જવાની જ વાત દેન્દ્રમાં છે. નાયકની ચેતનામાં લળી ગયેલી આદિમ ચેતનાના ઉદ્દેશો બંનેમાં છે, જુદા જુદા રીતે આવે છે, 'ધર સુધી ન પહોંચાયાનો' વિષાદ બંનેમાં છે. પણ આ વેદના, આ નિઃશ્વેષ થઈ જવાની વાત અને એની વિલક્ષણ અભિવ્યક્તિ એક્સડેન્સી આવી અભિવ્યક્તિ કરતાં જુદી પડે છે.

ક્યારેક 'ભાવપ્રતિભાવ' જેવી રચના સાવ સામાન્ય કક્ષાની હાજે. એની સરખામણીમાં 'આવશ્યકતા', 'પસંદગી', 'વચના' જેવી રચનાઓ ચઢિયાતી હાજે. નીતિન મહેતાની સાવ સામાન્ય હાગતી રચના વધુ બળકટ પુરવાર થાય છે. 'ભાવપ્રતિભાવ'માં તો કેટલી બધી સ્વચ્છ સામગ્રી જોવા મળશે - પ્રશ્નો તો થાય / સાદુ આપણું કલાણું-હીં કણાણું શું થશે ? / કાલે ૯-૩૫ની ફાસ્ટ ટ્રેનમાં જગ્યા મળશે કે નહીં ? / આ વખતે રેશનીંગમાં કેવા ચોખ્ખા મળશે ? / બાજુ વાળા મનુભાઈની ફીકરીના લગનમાં શું આપીશું ? આ અને આના જેવા ફાસ્ટ પ્રશ્નોમાં ચેકાઈ રહેલો જીવ ધીમે ધીમે નિર્વેદની ભૂમિકા ઉપર જઈ પહોંચે અને આ નિર્વેદ પેલી નિઃસંગતાની જ વાત કરે. આભાસ એવો થાય છે કે કેટલું બધું બોલાય છે, કેટલા બધા ભાવપ્રતિભાવો અપાય છે પણ ખરેખર તો કશું જ થતું નથી. આખી વાત નરી બેફિકરાઈથી, હળવાશથી કહેવાઈ રહી છે એનો ખ્યાલ વાચનારને આવે પણ એ પહેલું પડ ચિરાઈ જાય એટલે પેલી વેદના ઉઘાડી થાય. આ વેદનાને નીતિન મહેતા ખૂબ સારી રીતે ઝાપવી જાણે છે. આ જ ધારામાં લખાયેલી 'સમાધાન' - 'વિકલ્પ' 'દ્વિધા'ને આ દૃષ્ટિએ જોવા જેવી છે - એમાં 'ચામડી નીચે સળગતાં જંગલોમાં ચિત્તો આમથી તેમ નાસે છે' કે 'ચામડી નીચે અધારામાં એક પતંગિયું પાંખો ફફડાવે છે.' જેવી પંક્તિઓ અપવાદરૂપે પ્રવેશી ગયેલી હાગશે.

સંગ્રહમાં છેલ્લું સ્વચ્છ કવિતાવિષયક છે. કવિ તો 'એકરાર'માં કહેશે કે 'આ જે કંઈ લખાયું' છે તે કવિતા નથી / મનને ઝરણામાં મૂકી દેવાથી / ઝરણું શબ્દ થઈ શકતું નથી.' પણ એ તો કવિની યુક્તિ છે. ભવિષ્યમાં જ્યારે 'મનની / શેવાળ' પર ઝમતા સાંજના આકાશની / જલ પર છલકાતા સફરજનના ઝાડની / નખની નીચે ભિત્રતા તારાની' કવિતા લખવા માગે છે. પણ તેમણે દરિયાની, ટ્રેનની, જીવનની નમ્રવ્યવસ્થાની જે રચનાઓ કરી એ રચનાઓ માટે જે અનંત યાત્રાઓ કરી તેની કવિતા ધરી દીધી છે. એક રીતે તો આવા વિષયો ઉપર કવિતા લખવી એ જ એક મોટો પડકાર અને તે પણ કોઈ અબદરમતો, અસંકરણના બહુઈ પ્રભાવ કે એવી જાણીતી બનેલી પ્રયુક્તિઓ

વિના નીતિન મહેતાએ આ પડકાર ઝીલ્યો અને તેમાં તેમને ખાસ્સી સફળતા પ્રાપ્ત થઈ છે. કવિતાવિષયક કાવ્યો કરવામાં ઘણાં બધાં જોખમો રહ્યાં છે. આવી રજૂઆતની 'દ્વિધા'માં વિડંબના થઈ છે - 'વર્ગમાં જઈ ખાંસી ખાતાં ખાતાં બોલું છું', / કવિતા અસ્તિત્વ છે.' સર્જન પ્રક્રિયા વિશે કવિતાઓ કરવાના ઉધામામાંથી - સાચા અને ખોટા એમ બંને ઉધામામાંથી - કવિ પોતાની જાતને સ્વેરવી લે છે. 'શબ્દનિર્વાણ'માં રાત્રે પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે અને છેલ્લી રચના 'એકરાર'માં પણ પુસ્તકમાંથી ઊડી જતા પંખીની વાત આવે છે, પણ એ પંખી કયું? 'અડધી રાતે પાંપણો પર બેસી / જતા દરિયાને / મારી હથેળીમાં મૂકું છું' / પણ તે પારાની જેમ દડી જાય. જાય છે ચૂપચાપ / દીવો જૂઝાવ્યા વિના / પુસ્તકમાંથી / ખાલી આંખે / ઉઘાડા પગે ચાલી નીકળું છું.' આ બીજા સંગ્રહ માટેની પૂર્વભૂમિકા છે અને એની આતુરતાથી રાહ જોઈએ.

—શિરીષ પંચાલ

૫

(આલોકના [વિવેચન] લેખક : રાવેશ્યામ રામા, પ્રકાશક : પોતે. વિતરક : રત્નાદે પ્રકાશન : ૨૩૪૫, મહાલક્ષ્મીની પોળ, રાયપુર, અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૧. કિંમત : ૩૫-૦૦ રૂપિયા.)

આજે લેખકો વધી ગયા છે પણ વાચકો ઘટી ગયા છે જે લખે છે તે લખે જ છે, વાંચે છે ચોછું. જેમ બહુ લખનારાનું સન્માન થાય છે તેમ શ્રેષ્ઠ વાંચનારાનું સન્માન થવું જોઈએ. જે લખે છે તે તો પોતાના લેખન પર જ સુગ્રે તે મુસ્તાફ હોય છે એટલે બીજાનું વાંચવામાં અહમ્ ધવાય છે. સમકાલીન સર્જનોને નહીં વાંચનારા કોઈ મહાન કે પ્રાચીન ગ્રંથોના અધ્યયનમાં પડ્યા છે એવું પણ નથી. ટૂંકમાં, લેખન થોડાજંધ છે વાંચવાનું સંપૂર્ણ બંધ છે. આ સંજોગોમાં પ્રગટ થતા રહેતા સમકાલીન લેખનનો મોલતોલ કરવાનું કામ છાપાઓમાં અવલોકનો લખવાની જેમની જવાબદારી છે તેમને માથે આવી પડે છે. શિરીષ પંચાલ જેવા એકબે અપવાદોને બાદ કરીએ તો છાપાનાં અવલોકનો અહુધા છાપાળવાં જ બની રહ્યાં છે. છાપામાં બેઠેલા માણસો અથવા કટારલેખકના અંગત સમ્બન્ધો ક્ષણેમો વડે દુર્ગન્ધ મારતા જણાયા છે. પરિસ્થિતિ સાવ ખાડે ગઈ છે તેવે વખતે સામગ્રત સાહિત્યની

વિવિધ કૃતિઓ વિશે ઉમળકાભેર ‘વાંચીને’ લખવું એ વિરલ ઘટના ગણાય. રાધેશ્યામની ‘આલોકના’ના લેખો ટૂંકા ટૂંકા છે. જે કૃતિઓ વિશે તેમણે લખ્યું છે તે કૃતિઓના વિગતપૂર્ણ અભ્યાસો કે સમીક્ષાઓ તેમાં અલબ્ધ નથી, સૈદ્ધી વાર્તાલાપી છે. લખતી વખતે પૂરેપૂરી સલાનતા પ્રવર્તતી જણાય છે. શબ્દોના પ્રયોગો, વાક્યોની રચનાઓ, વિરામચિહ્નોનો ઉપયોગ તેમ જ કાકુ પરત્વે લેખકે કયાંય અનવધાન લખવતા નથી.

ઝોગલુનોસ કૃતિઓ વિશેનાં ટાંચણો અહીં છે. ‘ટાંચણ’ શબ્દ હું ડૉરોગેટરી સેન્સમાં અહીં નથી વાપરતો. ‘ટાંચણ’ કહેવા પાછળના મારો આશય એ છે કે અહીં જે તે કૃતિના ધ્યાનપાત્ર અને જળવાન એવા અંશો તરફ ઇશારાઓ કરવાનું લેખકે તાકતું છે. એ અંશો પર વધુ વિચારવાનું કામ લાવક માટે બાકી રહે છે. દહેશત એ છે કે મૂળ જે જાપા કે સામયિક માટે આ લખાણું હશે તે જાપાં/સામયિક પોતે જ આ પ્રકારના મિત્રાક્ષરી લખાણો માટે જવાબદાર બની રહ્યાં હશે. વળી જે સામયિકમાં લખાય તેના વાચકોને પણ ધ્યાનમાં રાખવા પડે. આ બધું સ્વીકારીને આલતા રાધેશ્યામે તેમ છતાં સ્વયં કૃતિની સાહિત્યિકતાની ચર્ચામાં કયાંય કોઈ બંધન સ્વીકાર્યું નથી. એમને જે મુદ્દો કહેવો છે તે (અને તે જ) તેમણે અંડરલાઈન કરીને કહ્યો જ છે એ કહેવામાં તેમને વિવિધ મુદ્દાઓ ધારણ કરવી પડી છે જેમકે —

પન્નાલાલની ‘માનવીની લવાઈ’ને ઇટાલીના ઇઝાઝિયો સિલોનીની ‘ફિન્ટા-મારા’ને પડએ મુદ્દા તેમણે તપાસી છે. બંને કૃતિના મૂડ અને વાતાવરણમાંનાં સામ્ય તરફ આંખો ઝીંકી છે તો ભગવતીકુમાર શર્માની ‘સમવદ્વીપ’માં ‘ફૂંક’ને વિનિયોગ વિવિધ સ્તરે થયો છે તે તરફ આંખો ઝીંકી છે અને ફૂંકને Kin-aesthetic imagery — ગતિમાન કલ્પન તરીકે જોઈ છે સાથે જ રચનારીતિની કેટલીક રદિયાળ પ્રયુક્તિઓ પણ દર્શાવી છે. મધુ રાવની ‘કાલ-સપ્ત’ વાર્તા વિશેની વિગતો, મૂળ વાર્તા જેટલી જ, અટપટી રીતે સ્વયંવાનો પ્રયત્ન લેખકે શા સાડું કર્યો હશે એ સમજાવ્યું નથી! ધનશ્યામ દેસાઈની ‘શિળું’ રચનાના અંતભાગે આવતા ‘તો’ પ્રયોગનું અર્થદૃષ્ટિએ કેટલું વજન છે તે તેમણે દર્શાવ્યું છે. આધુનિકતાનાં તરવેથી ખચિત એવી આ બે વાર્તાઓનાં રસસ્થાનો કયાં છે તે અને વિગતોની ગોઠવણી તેમને કેવી રીતે નીપજાવે છે તે દર્શાવવાનો પ્રયાસ ધનશ્યામ અને મધુ રાવની વાર્તા — નિમિત્તે થયો છે. કિશોર જાલવની કૃતિ ‘અસ્તિત્વ બીનતાના પૂરમાં’ પ્રગટતી ‘અસ્તિત્વ દ્વારા જ અસ્તિત્વ રહિતતા’ની paradoxની સ્થિતિનું આલેખન થયેલું તેમને

લાગ્યું છે. કિશોરની વાર્તાઓનું sophistication, Juxtaposition, Fatalistic tone વગેરે ક્ષેત્રી રીતે સમગ્ર કૃતિના અધારણમાં ફંક્શન કરે કરે છે તેની સવિગત ચર્ચા થઈ છે. ઉમાશંકર, પંડિત સુખલાલજીની ચરિત્રાત્મક કૃતિઓમાં ચરિત્રગત વ્યક્તિઓનાં શબ્દચિત્રો અને લેખકના વ્યક્તિત્વની ઉપસતી રેખાઓને અનુલક્ષીને નોંધપાત્ર બાબતો લેખક તારવે છે. પન્નાલાલની નવલકથા ‘પ્રણયના જૂજવાં પોત’ને વિશે લખનાં પન્નાલાલની નવલકથાકાર તરીકેની નમળી કડીની વાત રાધેશ્યામ પોતાની રીતે કરે છે. હાખલા તરીકે —

“શરાબ છોડ્યા પછી એકવાર જગત વનશિયિલ થઈ કંઈ ટમાંથી શીશી લેવા હાથ લાગ્યાં છે અને જે ઢબે મીરાંનો અવાજ પાછળથી સાંભળે છે એ પ્રસંગ પન્નાલાલ એક વેળા હિન્દી ફિલ્મો સાથે ઠીક સંકળાયેલા હતા એનું તીવ્ર સ્મરણ જગવે છે.” (પૃ. ૫૨-૫૩)

પન્નાલાલ ફિલ્મી ઢબના આલેખનમાં સરી પડે છે તે કહેવા માટે લેખકે ઉપરનાં વાક્યો પ્રયોજ્યાં છે. તળપદી ભાષામાં કહેવાય છે તેમ “વાતમાં ને વાતમાં લાત મારી દેવા”ની કળા રાધેશ્યામને સહજ છે,

મડિયા, જ્યંતિ દલાલ વિધેનાં લખાણો રસજાતી શૈલીમાં ચાલે છે. તે ‘ચિન્તયામિ મનસા’ નામના સુરેશ જોષીના વિવેચનગ્રંથની વાત કરતાં તેઓ આરંભમાં પશ્ચિમમાં પ્રવર્તતી વિવેચનની સ્થિતિને ગુજરાતી વિવેચના સાથે સરખાવતાં એક વાત નોંધે છે કે—

‘ત્યાં જેને વેલેક જેવા-સમગ્ર વિવેચનાત્મક પરિસ્થિતિ પર પ્રકાશ પાડતા રહે છે. અહીં તો આગળની પેઢીના પીઠ અને પ્રૌઢયુક્ત વિષ્ણુપ્રસાદ-ઉમાશંકર જેવા ‘કાલજ્યેષ્ઠ’ સાહિત્ય વિવેચકો આપણે ત્યાં જાણુ જાણુ શાથી બહુવા મૌન પાળે છે’ (પૃ. ૬૭)

કાલજ્યેષ્ઠ વિવેચકો, જ્યાં પાળવું હોય ત્યાં જ મૌન પાળતા હોય છે એ રાધેશ્યામ ભૂલી જાય છે. સુરેશ જોષીને તેમણે લેખમાં ‘વિદ્યાશ્રેષ્ઠ’ તરીકે ઓળખાવ્યા છે. સંસ્કૃતિનો વિકાસ પણ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતા ધરાવે છે. તો આ વ્યક્તિચેતનાની સંકુલતાનો વિચાર અને મહિમા ‘ચિન્તયામિ મનસા’ના લેખોમાં થયેલો છે.

રઘુવીરની ‘પૂર્વરાગ’નું લક્ષણ વધુ પડતો આત્મભરાગ રાધેશ્યામને જણાય છે. રઘુવીરનું ગદ્ય રહેબેક જેવું છે, પ્રસંગોમાં એકતાનતા છે. પાંખા ને પાતળા કથાવસ્તુને ફુગાવા સ્વરૂપે ચૂકવું છે. ઈત્યાદિ તારણો સાથે ખુદ રઘુવીર પ્રણય અસંમત નહીં થાય. પણ પિનાકિન દવેની ‘અનિકેત’ની ચર્ચાને અ

હરમાન હેસની પરંપરામાં મૂકે છે તો તેની સાથે તો પિનાકિનભાઈ પોતે જ અસંમત થાય તેમ છે. જૂપેશ અધ્વર્ણના વાર્તાસંગ્રહ 'હનુમાણ કવચુશ-મિલન'ની નોંધ લેતાં તેની લાક્ષણિકતાઓ, વિશેષો અને આકર્ષક અંગો તરફ નૂકતેચીની કરવાની સાથે જ અપીલ ન કરતી કેટલીક બાબતોનો પણ ઉલ્લેખ કરે છે. 'વિનોદની નજરે', 'દશ્યકલ્પ' (ઉત્પલ લખાણી) વિશેની નોંધો રસળતી શૈલીએ થયેલી છે તો હંચુ યાચિકની 'દીવાલ પાછળની દુનિયા'નાં ચરિત્રોની ઓળખ પણ વેધક રીતે અપાઈ છે.

દાન્યાસ્વાદોમાં સિતાંશુ, રઘુવીર, મક્ત ઓઝા, ચં. ટા. ઇત્યાદિની રચનાઓનો આસ્વાદ (કદાચ વિદ્યાર્થીઓને ધ્યાનમાં રાખીને) જેટલો પ્રાસાદિક બને છે- એટલો નિરંજન, હરીન્દ્રની કૃતિઓનો બનતો નથી. મણિલાલની રચનાની પંક્તિઓમાં શુભામ મોહમ્મદના 'જેસલમેર'ના પડઘા બહેરાને પણ સંભળાય. એવા છે તે તરફ રાધેશ્યામે કાન કેમ દીધા નથી તેનું આશ્ચર્ય.

રાધેશ્યામની એક નોંધપાત્ર લાક્ષણિકતા એ છે કે ગુજરાતી કૃતિની વાત કરતાં, જ્યાં પણ, વાતને અંધમેસતી પશ્ચિમી કૃતિ કે પશ્ચિમી લેખકનું સામ્ય જડે ત્યાં તેનો ઉલ્લેખ અવરથ કરવાના જ. જેમ કે અનિત કાકોરના દાન્યની વાત કરતાં આર. એસ. થોમસ અને એલિઝાબેથ જેનિંગ્સને તેઓ સ્મરે છે. તો મૂકેશ વૈદની રચનામાં આર્થર બોયર્સને તેઓ આજી છે. આ ઉપરાંત સંખ્યાબંધ વિદેશી ચિંતકો, કવિઓ લેખકોની વાતો આવતી જ રહે છે.

અંગ્રેજી સંજ્ઞાઓના પર્યાયો પણ તેમણે સુ-ગોઠું ધ્યાન બેંચે એવા સક્ષમ થોળ્યા છે. જેમ કે અભિસંધાનિત, [Conditioned]. ગતિમાન કલ્પન [Kinaesthetic imagery] ખેલણ [Blatant] સમસ્થા [Enigma] વિભિન્નિકરણ [Differentiation] મહત્તીકરણ [Magnifying] ગાબર-ગંધી વિગતો [Sordid detail] અંતવર્તી અહં [Introverted ego], વગેરે.

સરળતા સાહિત્ય સાથે તમે તે નિમિત્તે રાધેશ્યામ બલે પાતું પાડતા હોય તેમનાં પ્રતિભાવો પૂરા સાહિત્યિક રહે છે. શરૂમાં કહ્યું તેમ આજે વાચનારા ઝાઝા રહ્યા નથી ત્યારે વાંચતા રહીને સમકાલીન લેખન વિશે React કરનારા તરીકે રાધેશ્યામને ગણાવવા પડે. એમને પોતાના પ્રતિભાવો છે એ કબૂલ કરવું પડે. હા, એ પ્રતિભાવો ચર્ચારૂપક હોઈ છે. એની ગુણવત્તા વિશે મતાંતરો હોય શકે છે એ જુદી વાત.

—વિજય શાસ્ત્રી



એવદ

વર્ષ ૧૦ અંક ૩ જુલાઈ સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૧૦૧

૧૫ ૧૦ અંક ૩ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૮૯

વાર્ષિક સવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

સવાજમ સરવાળાં રચણ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરા+ગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારિખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો

ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

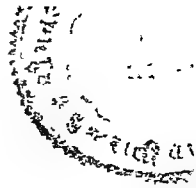
ચંદ્રિકા પંચાલ એચ ૧, અધ્યાપક કુદીર

મતાપગંજ, વડોદરા-૩૯૦૦૦૨

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧
ફોન : ૨૦૫૭૮

એતદ



વર્ષ : ૧૦ અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯

સંપાદન

શિશીલ પંચાલ. નયનત પારેખ. રસિક શાહ

શિલ્પિય સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

રમણિક અગ્રાવત

વચ્ચોવચ

ઝાંચ ઝાંચ નીલાં સ્વપ્ને વચ્ચોવચ

કમળ

સ્વેત સ્વેત પાંખોનો દરિયો હિલોળાય આવે ઝારે
ખટુમરી વાસથી પુલકિત નમણું આકાશ વરસી રહ્યું
સાથે ઝારે

કણ્ઠમૂલમાં રવરવતો ઝંકાર

કમળનું અક્ષરન્દ્ર ફેડીને સ્વેત સ્વપ્ને

હવે ઝાઢી લીધા છે મને

તમે

તમે

તમે

તમે

તમે તમે તમે

બધ્ધાંચ

ખોલો છો એ શબ્દો

કમળસ્વેતઅવાજપાંખનીલચહેરોઝાંચઝાંચ

રમણિક અથાવત

આલાપ

વિલંબિત પ્રતિમાં સરતો ઘેરો ત્રિતાલ
વળી વળીને ઊભરતા મન્દ ધ્વની દુઆરા
દિવસો દિવસો

અનવરત દિવસો

મારામાં આવી

મારામાંથી ન્યમ દિવસો

દેહરાત્રિનું પરછટ આકારો ચીરતો

કોઈ તારો ખરે

પોલી હથેળીમાં વારે વારે ભેગા કડું હજી

આંધ્રને નામે કોઈ રમરણુ ઝરે

ધીમું ધીમું ચરજતો ફૂત ત્રિતાલ

ખખળતો રણકતો નાદ સા

ગોટગોટ નળપોલી સ્વપ્નોમાંથી અવતરતો સા...

હળવેથી કિતરે જદામતું ઘેરું કેસરી પાન

કાનજી પટેલ

કહે છે

કહે છે—

જનક જનનીએ
દેશકાળથી જીવેરાં જઈને
માંડ્યાં આધાન.
ગુરુએ પાઠશાળાના પાટડા પર
ને ભીંતોએ
આળખ્યાં દિશા ને ખૂણા.
જનમથી અમ્યા કરે કાળ
દિશા ને ખૂણાથી
તાણા શેના વળી વાણુલા,
વણાય કઈ પેર પોત.
જળને રુદિયે જીઠતી,
જીંડી રટણા જીંડી.
સૂર આજ થયા ગાલણા
એવાં દેશ અને કાળ.
જળ, અંધાર અને વાઘુડા,
આ આલ, ધરતી ને તેજ
ભેરાં આરાં થળે એક ઠે
આન્યા ગરભજળ અમી ફૂટચના
સટપટિયા અણસાર.

કાનજી પટેલ

શુભ

જળમાં આંખની હોડકી તરતી ૧
પાળ સહેજ કેડવંદી થઈ.

આંખજળ વહી પહોંચ્યાં મેદાનમાં.
રાવટીઓ નાખી.

ટોચ તળ પાતાળમાં
વેરાઈ જવાનું વહેંચી લીધું.

છાલનો ત્રંધયરુ
અંધારામાં જીડ્યો.

થડ ખાલીખમ.

ફૂખ તો જીજ્ઞાસી દેશ.

સંકારો અજનિ.

પવનથી ઠાઠાનો પોટો બયો.

વાયરો પીને રાડ કરી.

ઠાપ ખાંડીને કીધી રાજ

રાજ ફૂંકારો પેટમાં.

પેટ દેશે રાત્રું જળ

રાતા જળથી ભરિયાં ભાંડ

ભાંડ બિતાર્યાં ટેકરે

ટેકરે લીધું શળ

શળ મેં તને

તેં મને શળ.

ઉશનસ્

અર્જ એક સુકાબલો

કાણુ છે તું ? છે તું કાણુ ? તું હે ભાષાતીત રજખીજ !
મારે ડુધિરે કે અમકતી કોઈ તારા-પારાકણી ;
કવિતા શી અનુભવું તને, પણ તું તો છટકણી
ભારે; મારે હાથ ના'વે કદી, પકડી કે છટકી જ...
હું તો માત્ર કવિ, બેઠો મૌન સિંધુતટે ગલ નાખી
તારી અનંત પ્રતીક્ષામાં, છે એક આ તો સુકાબલો;
અને મારી પાસે માત્ર ભાષા શબ્દ, અર્થનો કાફલો,
સામે તું તો અવસ્તુ જ, પૂરી દેખીયે ના, માત્ર ઝાંખી,
ગલમહી શબ્દ કોઈ પકડાયે; લાગે ભારે ભારે,
ત્યારે ત્યારે જીંચકીને જોઈ : આ રે અર્થભાર કળત !
આરે, શબ્દ વડે સીમિત તું આરે ભાષા અડચે ભળત !
આ તું છે જ્યેને મેં અનુભવી, સેવી હતી ? ના રે, ના રે;
વળી પાછો સુકાબલો : આપણે બે નવેસર દૂંદે,
તું છટકણી, હું સૂક્ષ્મતર ચીપિયે સજજ નૌછંદે.

મનહર મોદી

કલમ કાતર અને ખડિયો

કલમ કાતર અને ખડિયો

જોળ બળિયો.

બેલ બેલે છે આવા

મારી સાથે ?

સપાટ જમિ પર

જોળ જોળ મળવાનું હોય

હડો મનવાનું હોય

ક્રિડોટ રમવાનું હોય

હારવાનું હોય

જીતવાનું હોય

અને પાછા તટસ્થ રહેવાનું હોય

તો વળી

વરસાદ પડતો જ ના હોય

જતાંય

એની કલ્પના કરીને

રિયાસિટીમાં જળ જળ કરવાનું હોય

પણવાનું હોય

થરથરવાનું હોય

વાહ ! કયા ખાત હે !

એ તો જમે.

જાઈના નાકની ચુનીમાં
 કાનના ઝેરિંખમાં
 હાથના કંકણમાં
 અને હવકમચક ચાલની અલપઝલપમાં
 કેટલાં ચોમાસાં વહી ગયાં
 એનો અંદાજ બહુ બહુ તો
 કાલિદાસનો યજ્ઞ આપી શકે
 અથવા એથી વિશેષ કહું તો
 આજના સંદર્ભમાં
 મારી કલમ કાતર અને ખડિયો
 કલમની બડોબડ કાતર છે
 અને કાતરની લગાવત ખડિયો

પવન ફુંકાયો
 અને ઢોલ ઢગ્ગકયો હેતલીને।
 એવો કે ક્યાંક કશુંક કપાતું હોય
 એનો અવાજ થયો
 બેચું તે—

અરે,
 સાંભળ્યું તો—
 મારી વહાલી કલમ
 કાતરને કાપવાનો
 પ્રયત્ન કરી રહી હતી।

ખડિયો સહેજ હચમચે
 અને આઘોપાછો થયો.
 થોડી ક્ષણો પછી
 બધું થયાવત્
 વળી પાછું શરૂ

મારે બેટા ખડિયો !
 કહેવું પડે !
 એ કાતરને ગલીપચી કરે છે

અને કલમને ઉશ્કેરે છે
 એકની સામે ખીજને મૂકી
 બેયને ધારે ધારે ફાવે ફાવે
 હનુમાનજીને મંદિરે
 ત્યાંથી મહારવજી પાસે
 અને છેલ્લે
 ઠાળી ભદ્ર માતાની નજીક લઈ જઈ
 તાબા નારિયેળની માફક
 વધેરે છે
 પાણી પીએ છે
 અને શેષ ખામ છે
 કલમ બિચારી ભેંવાં ભેંવાં
 એનાં
 ખખડે રૂંવાં રૂંવાં
 એ વિચારે છે :
 મારો જન્મ કયાં અને કેવો ?
 મારી ડાબી બાજુ સાવ ખાલી
 અને
 જમણી તરફ,
 બે-બે પાડાક્ષી
 સજાલમ અને અડોઅડ
 એક કહે : હું
 ખીજો કહે : તું
 એ બેયની વચ્ચે 'નોકા બાબા' નામનો
 ફવજીંદો પવન
 ફરફરે
 એની મરજી પડે તો મરમ
 અને નહીં તો નરમ
 કલમની બાપડીની વાતનો સાર
 મરમ-નરમ.
 એને જ્ઞાન લાવ્યું.

કરમની ગતિ ન્યારી છે
 ધરમની મતિ ત્યારી
 કલમની ઝોક
 કાતરની ખીજી
 અને ખડિયાની ત્રીજી
 ત્રણેય ભેગી યઈને જે અને
 જે વહે જે સહે જે કહે
 તે કયા ન્યારી
 એ સમજવા દિવસ અને રાત
 એક સાથે જોવાની છે મારી તૈયારી
 હે વિધાતા !
 હે જળૂચક !
 હે જે કોઈ શક્તિ હોય તે !
 પ્રગટ થા
 અને કર મુકાબલો
 અથવા કબૂલ કર
 કે કવિશ્રી મનહર મોહાએ
 એમની
 અપૂર્વ ક્ષણોમાં
 જેનું સર્જન કયું છે
 એ
 કલમ કાતર અને ખડિયો
 એક વિરલ
 અને અદ્ભુત રચના છે
 કલમ કાતર અને ખડિયો
 એક સાથે જન્મ્યાં છે
 કલમ કાતર અને ખડિયો
 એક સાથે જીવે છે
 કલમ કાતર અને ખડિયો
 એકસાથે ટપી રહેવાનાં છે
 ૧૭-૬-૧૯૮૮

રાધેશ્યામ શર્મા

મજૂર

મકાન અને મજૂરની વચ્ચે
કાયબો અને સસલાની દોડરૂપમાં
યોગ્ય છે તો.

સસલાની જેમ મકાન દોડ્યું,
—વહેલેરું ત્રિરે મુકાઈ ત્યું

મજૂર હજી છેલ્લા ઓરડામાં
એક પૈડું જોઈને

એક ખડું...

તણ પૈડાં પણ સંકાયો લેશે.

કૃત્યવત્.

દાદીના જરૂર હાથની આંગળાઓથી

પટારો કીધાનાં ભેદો અવાજ

પચાસ સાલ ભેદોને આવે છે

ને મારી જીલ પર

દાણાદાર ઘીની કરકંરી સોડમનો

દીવા, દાઢની આજુબાજુ

અમમજે છે.

જાપદાદાની પેઢીની જેમ
 પીળા પીળા થતા જતા
 છતાં શુદ્ધિ જળવી રહેલા
 સુવર્ણલિંગારોની શેઠશરમે
 ઝોરડાના અંધકારને ક્યારેક
 જ્યોરે નળિયામાંથી ઝમતાં
 ચાંદરણાં જ શૃંગાર કરવા
 તરુદી લે છે...
 વેકેશનમાં જ મકાન
 ખૂલે ત્યારે
 કળીલા સમક્ષ
 મળૂસને હું
 જત્રીસ પૂતળાઓ વગરનું
 સિંહાસને કહું છું.
 ઉતરાવરુચાએ
 સાહચર્યોની ધન્ય સવાર
 અહીં જ ભગે છે.
 મળૂસને હું
 આજનમ દેવાળિયો છું.
 આ ન હોય મળૂસ
 છે વરવી પરંપરાનું વિસ્તૃત
 સમૃદ્ધ દિવાસ્વપ્ન
 અતિશૃદ્ધ સહીચૂસ !

પીછેછક

મારા તરફ પરત થવા
 મેં પ્રિયતમાની
 બંધિત હટના તોરણવાળા
 સિંહદારનો આગ્રય લીધો
 પણ ત્યાં તો
 સમુદ્રસ્થ જહાજમાં રૂબેલા
 સરકસના વ્યાધોની
 નહોરશૂન્ય ગર્જનાઓ
 સાંભળવા મળી.
 મરતું પણ આરોગવાને
 અશક્ત એવા નપુંસક
 શુક્રસ્વરથી
 સોનાનું પાંજરું
 પ્રતિવદ.
 હવે ઝડપે જીભી રહી
 હટને જીએ તાણી લઈ
 તે જિભા વાળ ઓળે છે.
 જધું જીધું જીધું દોસે-
 મારા માનસતરંગ વિશે.
 બેસવા માટે પથઈ નથી
 આડા પડવા કા' અંક નથી
 માનુનીમદયા સહસ્ર સ્તંભ
 કું ગણી શકતો નથી
 મધુમાધવીના મદને
 કું ગણી શકતો નથી
 તેથી મારાથી છેડા પડ્યો.

પ્રાણુજીવન મૂલેતા

૫૦-આખ્યાન

૧ આ ખલા ઉપર લે ખાંભી ખોડ
ના, નજર નહીં પણ નાલી ફોડ
લે લેખણ ને લખ, લીલા લહેર
પી જળ, પહેલાં ફાક હાડ-વહેર
જન્મે જન્મલા ને જાત ડફોળ
ચડયા ચેહ પર ખાંધી માંડોળ
ચોપટ ગામ ને સૂનમૂન શેરી
વા ભેળા ફરે પડછાયો થે વેરી
લખ ચોરાસીમાં ચોછો એક-
-ઉકેલું હોમી કવચકુંડળ છેક
ખભે ચાઠા શું સિમાડે શહેર
ખણખણ માખી બખતર પહેર
છળકપટ પછી આવે છીનાળવું
ચોતરફ વમળ, વચ્ચે કયાં રોપાવું?

૨ બેઠે ગલોફે ગાલી જાળ
લોક મધમીડી વાતે તરબોળ
અગડમ્ બગડમ્ આ આકાશ
લીડ મુઠ્ઠી ને લે ભંડા શ્વાસ
કાલ પરમ દિ' તો કાળ થયો
વ્યાકરણ હવે વેતાળ ભયો
આ જ તો ધરમાં દીવી બાળ
અંધ લીંત છત ને અજવાળું લાળ
કરમ-સિંહેની પીઠ પસરાવી
છાતી ફાટતાં ઉધરસ આવી
કાંધે કુહાડી કૂબે કિરપાણુ
જીવતર વચ્ચ વરતાવી આણુ
સમંદર જળમાં ઝાકળ ભેળવ
ભરતી ઓટ આંક હવે તું મેળવ.

જુલિયો કેટાઝાર

અનુ. શિશીય પંચાલ

બે ખાગ

તેણે થોડા દિવસ અગાઉ જ એ નવલકથા વાંચવાની શરૂઆત કરી હતી. વચ્ચે કેટલીક ધંધાદારી મુલાકાતોને કારણે નવલકથા બાજુ પર મૂકી દેવી પડી હતી. ટૂંકમાં બેસીને તે પોતાની જમીનજાગીર જોવા જઈ રહ્યો હતો ત્યારે ફરી હાથમાં લીધી હતી. તેણે ધીમે ધીમે પોતાની જાતને વસ્તુસંકલનામાં ચરિત્ર-ચિત્રણમાં ખોવાવા દીધી. તે દિવસે મુખત્યારપત્ર લખ્યા પછી અને જાગીરના વહીવટકર્તાની સાથે સંબંધિત જાગીદારીની વાત ચર્ચા પછી તેણે ફરી પોતાના અભ્યાસખંડમાં બેસીને નવલકથા હાથમાં લીધી. અભ્યાસખંડ ઓઠનાં વૃદ્ધોવાળા ખાગમાં પડતો હતો. પોતાની માનીતી આરામખુરશીમાં શરીર લંબાવીને, ખારણા તરફ પીઠ કરીને તે કાળા હાથ વડે લીલા વેલવેટની સપાટીને રૂપશી કરતા કરતા નવલકથાનાં છેલ્લાં પ્રકરણ વાંચતો હતો; કાંઈની દબલગીરીની શક્યતાના વિચારે પણ તે ચિદાઈ જત. સહેજ પણ પ્રયત્ન વિના પાત્રોનાં નામ અને તેમની માનસિક હળિયો તે યાદ રાખી શક્યો હતો. નવલકથાએ તરત જ તેના પર છુરકી નાખી દીધી હતી. આસપાસની વસ્તુઓથી ધીમે ધીમે પોતાની જાતને મુક્ત કરાવનાં વિચિત્ર આનંદ તેણે માણ્યો; સાથે જ જીંચી પીઠવાળા એ ખુરશીનાં લીલા વેલવેટની ગાદી ઉપર પોતાનું માથું નિરાંતે ટેકવવાનો આનંદ પણ તેણે માણ્યો. તેને ખબર હતી કે જરાકે હાથ લંબાવે તો સિગારેટ લઈ શકાય. એ અદ્ભુત ખારીઓની પાર હળતા બપોરનો પવન ખાગમાં ઓઠ વૃદ્ધો હેઠળ સેલારા મારી રહ્યો હતો. નાયક-નાયિકાની કથાનકે મૂઝવણોથી ભરેલા એકેએક શબ્દ દ્વારા તે ખોવાતો ગયો અને હવે પાત્રોની રેખાઓ પૂરેપૂરી રૂપરૂટ થઈ, રંગ અને ગતિ તેમાં પ્રગટ્યાં. પવનમાં આવેલી કેબીનમાં નવલકથાની પરાકાષ્ટાદૃષ્ટિ છેલ્લી ઘટનાનો તે સાક્ષી બન્યો. પહેલાં ત્યાં અસ્વસ્થ નાયિકા આવી ચઢી, પછી નાયક આવ્યો. ઝાડની કાળીના ઉઝરકા તેના ત્રાસ પર હતા. તેણે મુંબનોથી અદ્ભુત

રીતે વહેતું હોય છે. પશુ તેણે એ સ્ત્રીનાં આસિંગનો અવગણ્યાં. સૂઝાં પાંદડાંઓના વાતાવરણથી કે જંગલના છૂપા રસ્તાઓથી રક્ષાયેલા આ સ્થળે તે કોઈ ચુપ્ત ભાવાવેગનો વિધિ કરવા આવ્યો ન હતો. તેની છાતી સરખી રાખેલી કટાર હૃદયથી થઈ અને તેની નીચે ઢાંકી રાખેલી સ્વતંત્રતા ઊછાળા મારવા લાગી. વાસનાના સ્પર્શવાળો, અંદરથી સ્ફુરેલો સંવાદ સાપોસિયાની જેમ સળવળવા લાગ્યો; તમને એમ જ લાગે કે અનંત કાળથી આ ઘડી પૂર્વનિયત હોવી જોઈએ. નાયકની કાયાને ચતાં ગાઢ આસિંગનો બળે તેને ત્યાં રાકી રાખવા માગતાં હતાં; એ કૃત્યમાંથી તેને વારવા માગતાં હતાં. જેનો વિનાશ કરવો અનિવાર્ય હતો તે કાયાની રેખાઓને ભારે તિરસ્કારથી એ સ્પષ્ટ કરી આપતો હતો. તે કશું જ બૂલી ગયો ન હતો. ઘટના સ્થળે તે હાજર ન હતો તેનાં પ્રમાણે, અણુધાર્યાં જોખમો, સંભવિત બૂલો-હવે પછીની એકેએક ક્ષણનો ઉપયોગ ખૂબ જ કાળજીથી વિચારી રાખ્યો હતો. ઠંડે કદેજે બળે વાર વિચારી લીધેલી આ બધી વિગતો ભાગ્યે જ ચૂકી જવાઈ હતી; પછી હાથ ગાલને સ્પર્શી શકે. હવે અંધારું થવા માંડ્યું હતું.

હવે તેઓ એક બીજા સામે જોતા ન હતા. જે કાર્ય પ્રતીક્ષા કરતું હતું તેના ઉપર જ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરીને તેઓ બારણા આગળથી છૂટા પડ્યા. નાયિકાને ઉત્તર દિશામાં જતી કેડી પર જવાનું હતું. નાયક એનાથી વિરુદ્ધ દિશામાં જતા રસ્તા પર ચાલતાં ચાલતાં જરાક વાર જિલો રહી ગયો અને પાછળ જોયું. તે દોડી રહી હતી. વાળ છૂટા થઈ ગયા હતા અને ઊડતા હતા. તે પશુ દોડ્યો. વૃક્ષો અને વાડ આગળથી તે સરકતો રહ્યો. છેવટે સંધ્યાના પીતલભૂઈ ધુમ્મસમાં મકાન સુધી વિસ્તરેલી વીથિઠાને તે સ્પષ્ટ જોઈ શક્યો. કૂતરા ભસવાના ન હતા અને ન ભસ્યા. આ સમયે પેલો વહીવટકર્તા ત્યાં ન હોય અને તે ત્યાં ન હતો. પોર્ચનાં ત્રણ પગથિયાં ચઢ્યો અને અંદર દાખલ થયો. તેના કાનમાં ગાજતા ઘોડીના પડછંદા વચ્ચે પેલી સ્ત્રીના અવાજ તેને સંભળાતા હતા. પહેલાં તો તે ભૂરી ચેમ્બરમાં પ્રવેશ્યો, પછી એક મોટા ખંડમાં, ત્યાંથી બજમવાળા દાદર પર. ઉપર બે બારણાં. પહેલા ઓરડામાં કોઈ ન હતું. બીજામાં કોઈ ન હતું. સ્વાગતખંડનું બારણું, હાથમાં છરી, પેલી અદ્ભુત બારીઓમાંથી આવતો પ્રકાશ, લીલા વેલવેટવાળી આરામ ખુરશીની જિંચી પીઠ, ખુરશીમાં બેસીને નવલકથા વાંચતા પુરુષનું માથું. *

* ‘બેલો અપ એન્ડ અધર સ્ટોરીઝ’માં સંકલિત વાર્તા. અંગ્રેજી અનુવાદ યોગેશ્વરજીની કલમે ‘ધ કન્ટ્રીન્યૂટીઝ ઓવ પાકેસ’ નામે.

લીખું ક્યોડિયા

કામળમાં ન ઊતરે કળતર

મારી સજ્જન પ્રક્રિયા/પ્રવૃત્તિ વિષે અને એના યંત્રી જવા વિષે સમકાલીન વતી રમેશભાઈ (ઓઝા)એ લેખની માગણી કરી ત્યાં સુધી તો હું મને એમ જ મનાવતો હતો કે આપણે હજી કંઈ કાવ્ય-નામ પ્રદેશમાંથી હજાર થયા નથી કે હજારી વહોરી લીધી નથી એટલે ક્ષણ મારે તો એક 'લખલખુ' પસાર થઈ ગયું, પણ અંતે સિજ્જત આવી ગઈ. યંત્રી ગયા છીએ ને પ્રક્રિયા પ્રવૃત્તિ અટકી ગઈ છે. બધાં નોખત વાગી ગયાની જાણ થઈ એવી આ ક્ષણે મનમાં એક સંવાદ અમરતો સળવળી ઊઠ્યોઃ આપણે વળી કે'દીના કવિતાનગરમાં પ્રવેશ્યા ? અને પ્રવેશ્યા તો કે'દીની હજારી ભોગવી રહ્યા છીએ કે હજારી વહોરી લીધી છે ? ખેર, પ્રશ્ન પુછાયો જ છે તો અને યંત્રી ગયો છું એમ આ પત્ર દ્વારા પાકું થાય છે તો હાલ તો હું મારા ગયા સવા હાથકાં પહેલાંના ઝાળામાં જે થોડુંક (મુખ્યત્વે કાવ્યો) લખાયું ને એક હમણાં અંયરૂપ થઈ બહાર પડ્યું એવે વખતે—કહી કે એની પડછેની પ્રક્રિયા કે પ્રવૃત્તિ વિષે થોડી વાત કરીને જો કોઈ કમ હાથે કે હોય તો એ પ્રમાણે એના પરિણામરૂપ યંત્રી જવાના માર્છલ સ્ટેન સુધી આવ્યાને આલેખ દેરવા પ્રયત્ન કરું.

સજ્જન એ દૈવી આવિષ્કાર કે પ્રેરણા છે એમ તો છેલ્લા હાથકા સુધી કયાંક ને કયાંક વાંચ્યાતું કે સાંભળ્યાતું થાક છે. હું એ જાણતે વિવાદમાં ઊતરવાતું ઓછું પસંદ કરું. મૂળભૂત રીતે વ્યક્તિ માન સજ્જક છે. એક યા બીજા માધ્યમ દ્વારા એક યા બીજા રીતે એ વ્યક્ત થતી હોય છે. વ્યક્ત થતું કેને નથી ગમતું ? બીજને રૂઢ દ્વારા, તારને તરંગ દ્વારા, માતાને શિશુ દ્વારા...અરે, સુરેશ જોષી કહે છે તેમ 'ઈશ્વરનેય વ્યક્ત થવાની લીલા ગમે છે'...તો આપણે તો એવું કરજી ! તો અનિવાર્યતા વ્યક્તિ માનમાં આ ચક્રિત પડી હોય

છે. આ શક્તિને અનુભૂતિનું સિંચન મળતાં એ કાળા બે છે ને પછી તો એ ચોગ્ય માધ્યમમાં ઢળે છે કે ઢળાય છે. પણ અનુભૂતિ અને એનું 'કાઈ' માધ્યમમાં પ્રગટીકરણ—આ બે વચ્ચેની ક્ષણો કચારેક સ્થૂળ અને સૂક્ષ્મરૂપે પણ અનેક-ગણી હોય છે. તો ગણી શકીએ એટલી અદ્ય પણ. જ્યાં અનેકગણી ક્ષણો છે ત્યાં કશુંક ચિત્તમાં વલોવાઈ સંકુલ/સમૃદ્ધ બનતું જાય છે ને જ્યાં ગણી શકીએ એટલી અદ્ય ક્ષણોનો ગાળો પડે છે ત્યાં સર્જન એક અવતરણરૂપે/ઉદ્ગારરૂપે આવે છે. આ આખીય વાત હરકોઈ સર્જક માટે સહજ છે એમ મારે મારે પણ ખરી. તો કચારેક મારી બાબતમાં એમ પણ બન્યું છે કે અવતરણરૂપે ડાયરીમાં બિતરેલી કૃતિ જ્યારે બે, કે ત્રણ વાર સમયાંતરે કરીને વાંચી છે ત્યારે એણે એથી બિલટો અનુભવ પણ કરાવ્યો છે. મૂળ અનુભૂતિનું સ્મરણ ન રહેતાં વાંચતાં વાંચતાં જ 'કાઈ' નવ્ય અનુભૂતિ લાદાનું પણ બન્યું છે. ત્યારે અનુભવ અનેક પરિમાણી પણ બની ગયો છે. એટલે પ્રથમ અનુભવ—પછી અવતરણ કે પ્રગટીકરણ એવો ક્રમ એ જડબેસલાક નથી કે અનિવાર્ય પણ નથી. તે સાથે સાથે અંતિમ પણ નથી. શરૂઆતના તબક્કે અનુભવનું પ્રમાણ-વધના સંદર્ભે ઓછું હોય છે એટલે એ ગાળામાં વાંચન કે કૃતિના પ્રત્યક્ષ સંપર્કનો પ્રભાવ સીધો પડે એ સ્વાભાવિક છે. પછી કાળક્રમે સૂઝ ખીલતી જાય એમ નાની અમરૂતી બાબત કે અનુભવ ઉદ્દીપન બની રહે. એ પછી જે સર્જન એમાં અનુભવની તીવ્રતા અને સચ્ચાઈની માત્રા વધી જાય. તો એથી બિલટું કચારેક 'કાઈ' કાવ્ય એકે શબ્દ કે પંક્તિરૂપે ચિત્તમાં ઝબકીને વિસ્તાર પામ્યું છે, તો કચારેક એક શબ્દ કે પંક્તિ વાગોળી વાગોળીને ઉપયોગમાં લીધી છે. અહીં વાગોળવાનો અર્થ ઘડતરના અર્થમાં લઈ શકાય ને વળી જ્યે તો એના અંતિમ પરિણામનો કલા-આકૃતિ સાથે થોડોક સંબંધ સ્થાપી શકાય. પણ નિખાલસપણે કહું તો કાવ્યસર્જનના આવા પ્રસંગ જ્યાં સાંપડ્યા છે ત્યાં બધી જ વખતે મારી કાવ્ય વિષેની આગવી સમજ પ્રમાણેની કવિતા થઈ જ છે એમ મેં માન્યું નથી. સારો પાંચીકો હાથે ચડે ત્યારે બાળક એને ઝટ છોડી શકતું નથી. એનું મમત્વ એટલું બધું હોય છે કે સીધું મોઢામાં મૂકી દઈ વણકદપેલી આકૃતિને નોતરે છે એમ કચારેક મમત્વને લઈને નખળી કવિતાઓ પણ કંતાઈ છે. એ કાવ્યોનો એક વ્યાયામ લેખે, નિસરણીરૂપે ગણવાં જોઈશે.

સર્જન માટેના વાતાવરણને પણ એક મહત્ત્વનું ગણવામાં આવ્યું છે, આ બાબતે મને હમેશાં લાગ્યું છે કે અનુભવનો ખટકો લાગે છે અથવા મીરાં કહે છે, “દહે લાગી છે મને ઠંઠની રે” એવું થાય છે ત્યારે કયા વાતાવરણને યાદ કરવું! મને 'કાઈ' સ્થૂળ, કીમતી અસખાળ કે ટેબલ-પુરશી સારી લેખણની

અવ્યવસ્થિતિ વર્તાઈ નથી. કવિ તો વાતાવરણ સહ આરે, એને વાતાવરણ
શું સર્જવાનું હતું ? મોટા ભાગની મારી કવિતાઓ સિવાઈ કામના પાનિ-સાત
આલતા સંચાઓની ધરધરાટીમાં આઠ બાય આઠની દુકાનમાં રહીને લખાઈ છે.
સદ્ભાગ્યે (I) એ પછી સારા ગણાતા ધરમાં વસતો થયો છું છતાં ત્યાં આખું
લખાયું નથી. અહીં વાતાવરણને એના પોતીકા અર્થમાં સમજી લેવો પડે. રહી
વાત પ્રવૃત્તિની. કાવ્ય સર્જનની પ્રવૃત્તિ સિવાય કાંઈ કહ્યું નથી. જો એને
પ્રવૃત્તિ કહેવાતી હોય તો ! માત્ર લખાય તે લખવું. પ્રકાશનના આગે ઉધામા
નહીં. તેમ છતાં શરૂઆતના તબક્કે કાંઈ બેસી બને એવું તો મેંય ઇચ્છ્યું.
કવિ રાજેન્દ્ર શાહ અને પ્રા. જયંત પારેખને મારી કાવ્ય પ્રવૃત્તિના સાક્ષી
ગણાવી શકું. કવિ રાજેન્દ્રે શિક્ષત, સંયમના ને શબ્દોચિત્યના પાક શીખવ્યા
તો પ્રા. જયંત પારેખ મારામાં રહેલા સર્જકને યોગ્ય રીતે જ ધીરજપૂર્વક,
જવાબદારીપૂર્વક, બહાર આવવાનું વાતાવરણ એક યા બીજી રીતે સર્જી રહ્યા.
ડોલે બોલે નહિ પણ કયાંક ત્રીજે ખૂણેથી એમના મારી કવિતા વિષેના તત્કાલ
અભિપ્રાયો આજાપાતળા બળ્યવા મળે; જરૂર હરખ ધાય એવા. તો ક્યારેક
મર્મણી ને અમારામાં રહેલા સર્જકને છંછેડી મૂકે એવી મતલબની વાતો પણ
અછતી ન રહે, પણ એની પડછે એમનો આશય શુદ્ધ સાહિત્યિક, એમણે એ
વખતના ગાળાના કવિલોક જેવા માતખર પ્રકાશનમાં ઘણી ધીરજને આપે
મંજૂરીની મહોર, કહો કે, મારેલી અને પ્રગટ કરતા રહ્યા. છતાંય ક્યારેક
એની વાત થાય ત્યારે જયંતભાઈ પોતે માત્ર નિમિત્ત બન્યાનું જ સ્વીકારે,
પણ મારે માટે એ બાબત એક નિયતિ બની રહી. અહીં 'મુદો એક સાદા
અર્થમાં કાવ્યના પ્રકાશનનો-પ્રગટીકરણનો છે. શું સર્જ્ય એ બધું' ય મુદ્રણમાં
હતારવું જ ! મેં મારા કાવ્યસંગ્રહમાં આ વાત લખી છે એ દોહરાવીને કહું
તો મુદ્રણ તો વ્યવસ્થા છે ! આધેના જમાને એવી કાંઈ વ્યવસ્થા નહોતી.
શ્રુતિથી જળવાઈ રહેતું ને સચવાય તે સચવાતું ને બાકીનું હુપ્ત થઈ જતું.
આ જમાને પ્રકાશનો વધતાં ગયાં એમ માગ-પુરવડાનો નિયમ પણ બરાબર
સચવાતો ગયો. 'લખો તમતમારે અમે બેઠા છીએ ને મેજેઝિન કાઢનારા !' તો
એથી ઊલટું 'લખો તમતમારે હાપાય ન હાપાયની લાપનછાપન સર્જક ન કરે.'
એવું પણ સંભળાયું. દરેક નવ્ય કવિને આમ પ્રગટ થવાનું ગમે. પ્રગટ કરનારા
અધૂરી સજ્જતાથી તોલ કયાં વગર હાપી મારે. અરે, આજે જ તાજી લખાઈ
છે એવું ફોન ઉપર કહી કવિતા જિતરાવે તો બીજા જ અંકમાં એને પહેલે
પાને કે જ્યાં વચલી પિન હોય છે તે પાને હાપી મારનાર પણ તંત્રીઓ
નોંધા છે. આવા તંત્રીઓ પછી કવિને જન્મ આપ્યાનો સંતોષ બહેરમાં નહીં

તો ખાનગીમાં વ્યક્ત કરે. ઘણી બધી મથામણને અંતે કાવ્યક્ષમ ગણાય એવું કાવ્ય આવા એક તંત્રી તરફથી બીજા જ દિવસની ટપાલમાં આજથી ૨૦ વરસ પહેલાં કશીય ટિપ્પણી વિના પાછું ફરેલું ત્યારે પ્રકાશનમાંથી અને તંત્રીઓની ખરેખરી સહ વિષે મોટી શંકા જાગેલી. હજીય એ શંકા સદંતર નિર્મૂળ થઈ નથી. એ પછી એવા પ્રકાશન કે તંત્રી સાથે છેડો ફાડી નાખેલો તે આજ સુધી તો પળાયો છે. આ વાત મારા કાવ્ય પ્રવૃત્તિને થંભાવી દેવાનાં બીજાં થોડાંક કારણોમાંની એક જે સદંતર ગૌણ/ક્ષુદ્ધક છે એ ક્રમિક રીતે સૌ પ્રથમ ઘટી એટલે અને અહીં પહેલાં 'નોંધ' છું.

ફરમાયશથી લખ્યાનું સ્મરણ નથી. માનતો પણ નથી. હા, ક્યારેક મારામાં રહેલા સર્જક પ્રત્યેની આસ્થાના જોરે સાચા અર્થમાં કાવ્ય-મર્મજ જેવા એક એ વિદ્વાનોએ “આ કરવા જેવું છે.” તેના તરફ ગર્ભિત ધ્રુવ પ્રગટ કરેલી. કારણમાં પડ્યા વગર કહું તો એ બાબતનેય ન તો તરછોડી છે કે ન તો એ સાચી પાડી શક્યો છું. ટૂંકમાં, લાગ્યું છે કે લખવું છે ત્યાં પલાંડી વાળી ખેંસી ગયો છું. શબ્દ જોડે જીભાજોડી નથી કરી. કંઈયું છે કે કંઈન લાગ્યું છે ત્યાં એ પલાંડી છોડીને પગ ખંખેરી જીભો થઈ ગયો છું. તો આમ મારા સ્વને પામવાની શબ્દની રીતે, શબ્દ મારફતે, શબ્દમાં આસ્થાના જોરે મથામણ કરી જોઈ છે. આટલી પ્રવૃત્તિ. સાચી કે ખોટી.

હવે વાત અટકી ગયો છું એમ મનાયું છે એની. આગળ કહ્યું એમ એક વહેણ મળ્યું ને લખાવું ગયું—પ્રગટ થવું ગયું. સાથે સાથે કેટલુંક માતપર વંચાવું ગયું. દુનિયાની કવિતાને વાંચીને પામવાનું ગળું એ વિરલ નહિ તો ય કંઈન વેસ્ટ છે અને એ વિરલ કંઈન વેસ્ટ મને સુલભ હતી એવું તો કેમ કહું ? પણ જે કંઈ હાથવચ્ચે થયું—અથવા સચવાવું ગયું એ વંચાવું ગયું. એટલે સહજ છે કે ઉત્તમ સર્જનના સામે મોઢામોઢ જીલવાનું બન્યું. એક વાચક તરીકે કોઈ ઝાઝા પડકારને બાજુએ મૂકીએ (ન મૂકેવો જોઈએ) તો પણ એક કાવ્ય લખનાર તરીકે જરૂર પડકાર છે એમ ગણ્યું પણ ખરું આથી સહજ રીતે ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્યની ઉત્તમતાનાં માપ-તોલ એક બાજુ ચિત્તમાં દહી-ભૂત થતાં ગયાં. એ વખતે દુનિયાનું ઉત્કૃષ્ટ સાહિત્ય સુરેશ જોષી અને એમની પ્રવૃત્તિના પુરસ્કર્તા અને સાથીદારોએ શુજરાત સમક્ષ મૂકવા માંડેલું. આથી એ ગાળાના શુજરાતી કાવ્યસર્જન રૂઢે અને એથી જ સારી સર્જન પ્રવૃત્તિ અંગે પણ એક પ્રકારની દીનતા-હીનતા અનુભવાતી ગઈ; અને એમ લખવાનો ઉત્સાહ અંદ પડતો ગયો, પણ પેલું ઉત્તમ વાંચવાનો ઉત્સાહ ખેવડાતો ગયો. ઘણા

બધાની આ સ્થિતિ થયેલી એ એક હકીકત પણ મને લાગી છે. આથી એમ પણ કહેવાયું કે સુરેશ જોષી અને એ બધાએ ધણા નવાં સંસ્કૃતનાં મૂળિયાં કાપી નાખેલાં ને એવું બધું. હું આ બાબતને નકારું છું. એથી જીલદું બીજી તરફ ચાર ચાસણીનાં સીંચન દઈ ધણા નવાં કવિઓની નસનસમાં મધુપ્રમેહના બીજ રાપી દેવાની પ્રવૃત્તિ વધવા લાગી. એવે વખતે બે રસ્તા મારા-અમારા માટે ખુલ્લા હતા. કાં તો સુરેશ જોષી જેવા માતબર સંસ્કૃત-વિવેચક-વિચારક ચિંતક ને તંત્રીની પ્રવૃત્તિને વેગ આપવો/પુરસ્કારવી કે કાં તો શિયાળવાની લાળામાં સૂર પુરાવવો. એવે વખતે કવિ અનિલ (જોષી) નિમિત્તે એક ઘટના પણ બની. અનિલ તો નિમિત્ત પણ કવિ-ગૌરવના હનન સામે લગભગ બધા કવિ-લેખકાએ સ્થાપિત હિતો સામે વેળાસરના પકવ વિરોધ નોંધાવતો એક સંહિયારો મુસદ્દો બધાં પત્રોમાં છપાવેલો “અમે માનીએ છીએ.” એ શીર્ષક હેઠળ, પણ પછી તો મેં કહ્યું તેમ બે રસ્તા સામે હતા. એમાં નિમિત્તરૂપ બનેલો મુરતિયો જ સામે પક્ષે નારિયેળ લઈ (પ્રસિદ્ધિને) વરવા નાસી છૂટેલો. એની પાછળ બીજા પણ આસ્તે આસ્તે સામે ખસતા ગયા. લસે-જેવું હોય એવું પણ આઈધર પબ્લિશર ચોર પેરીશનાં પૂર્વાધને છૂટ ગણી અથવા એવા કન્વિક્શનને આશરે એમ કયું હોય એમ માની લઈએ તો પણ સાહિત્યિક બાબોહવાની તંદુરસ્તી સાચવવા જતા જીલ્લાની જોખમાઈ એટલું ચોક્કસ ને કવિ તરીકે સ્વીકારાયેલા કેટલાક માણસ તરીકે નજળા પુરવાર થમાતું પ્રતીત થયેલું. આથી પ્રતીતિને જોર મેં પહેલો રસ્તો પસંદ કરેલો. આ પસંદગીમાં પ્રહાર કે નકાર બીલવાની શક્યતાઓ ભરપૂર, પણ ટકવાના અર્થમાં ટકવું હતું. એટલે લખાતું મધુ એમાં ધણી ધણી કાતર ફરવા માંડી, એમ કરવામાં રંજ નહોતો; એ જ પળે ઘડ એટલો કે ઉકરડા ખડકવા કરતાં ઓછું લખીને કે છેવટે નહિ લખીને શુન્દરાતી કાવ્યનગરીને બને એટલી શુદ્ધ બક્ષવી એ જ છુ છે. ગાંડી કોઈ અભિમાન નથી કે નથી સુવણું. સળીનાં આકુ ફેરવી આપણી શુન્દરી નગરીને સંભાળિત કરી લીધાનો હાલો. એટલી વાત પ્રાકી કે શબ્દ જેવા શબ્દ (સહા)ને કાગળ પર પાડવો એ જેવી તેવી વાત નથી. એ બાબત સુરેશ જોષી સર્જિત વાતાવરણે ઘૂંટાવી (હિમાચંકર કે ભગત આ નથી કરી શક્યા) એટલે કેપ્પીતી રીતે લખાતું મધુ—રંધો ફેરવાતો ગયો ને છેવટે લાગ્યું ત્યાં કાતર ફેરવાતી ગઈ.

આમ ફાલ ઓછો જીતે તો સામે પક્ષે લીધો દુકાળ પડ્યો. ગીત, ગઝલ વગેરેથી શુન્દરાત જીભારાયેલું. મામકાં પતાકડમાં એનાં પૂર પર પૂર આવેલાં. આપણે તીરે બેસી તમાસો બેતા રહ્યા. તણાવાનો લોભ યદ્ય બંધ એવી વાત

છતાં-એવા ‘સાહસ’ માટે મન તૈયાર ન હતું. ટૂંકમાં ફેટલાક તંત્રીઓની અસબજતા, ઉતાવળાપણું, અધકચરી સમજ કે વિપરીત ધોરણો અથવા ખોટા આગ્રહો,-દુરાગ્રહોનો ભોગ બનતી કવિતાને પગરણુ લલે મળતું, પણ કાંઈ લક્ષ્ય નહોતું. લક્ષ્યવિહોણી એ દિશાનો દોડથી ચેતવાની સવેળા સભાનતા આવી એટલે પણ લખાણું ઓછું ને પ્રગટ કર્યું એથીય ઓછું.

હમણાં છેક વીસ વરસ પછી કાવ્યો ગ્રંથસ્થ પ્રકાશિત થયાં. એક યા બીજી રીતે અમારું પ્રકાશન ઠેલાતું ગયું. પ્રકાશનની વાત કરું તો પ્રકાશકને દોષ દેવો નિરર્થક છે. નફોતોટાની વાત હોય ત્યાં શી અપેક્ષા રાખવી?

પ્રકાશકોના તારણહાર અને ગાઈડ બનેલાઓએ પણ પોતાનાં હિતો સાચવવાં પડે છે. આપણા જેવા જીવને એમની તત્કાલીન વગાડવાનું ક્ષવતું નથી, બધે જ નાદુરસ્ત વાતાવરણ! શ્વાસ ક્યાં લેવો? એટલે ચોપિયો ખોસો બેસી રહેવાનું ‘ચુખ’ નોતપું. આમાં કાંઈકને કશાક સામે કડવાશ પણ દેખાયેલી !

બીજી વાત એ કે કાવ્ય પછી આવે વિવેચન. એ માટે પૂરી અદ્ય. એ જરૂરી પણ ખરું, બીજા પગથિયાનું ખરું પણ નગણ્ય ન ગણાય. પણ વિવેચન પોતાના પાયા મજબૂત કરવા જોઈએ એવું લાગ્યું છે. આપણું વિવેચન પણ કાંઈક વિચિત્ર લાગેલું. આમ તો આપણું યુગરાતી સર્જન કાંઈ જેવું તેવું નહોતું. (કવિતા સંદર્ભે શેખ, રાવજી જેવા હતા) છતાં ઉતાવળે આગળ દોડેલા ફેટલાક વિવેચકો આયાતી કન્સેપ્ટ્સને વાજોળવા લાગ્યા ને એની ખોલ-ખાલા કરવા લાગેલા. આથી બન્યું એવું કે ફેટલાક કવિઓ કાવ્યના પરદેશી છોડવા અહીં કાંઈ ડચ્છટી ભરીને બેકાળજીપૂર્ક લઈ આવી અહીંની ભૂમિમાં રોપવા ગયા. એ બધું અનિવાર્યતા થયું હતું એમ માનવું કઠિન છે. વિવેચકોની માગણીને સંતોષે એવાં લગભગ બધાં જ લક્ષણવાળી-પદ્ધતિવાળી કવિતાઓ થવા લાગી. કવિએ વિવેચકને ‘દયો, મારી કવિતામાં તમને બધું સાંપડશે —અથવા તમારાં સળવેલાં ઓખરોને/અમે એમ બૂકાં થોડાં થવા દઈશું?’ એમ કહી આપણે જવાબદાર કવિ વિવેચકની સાથે તાલ મિલાવતો રહ્યો. ન તો પૂરી આપણી કવિતા પ્રગટી ન આપણું કહેવાય એવું વિવેચન પાંગર્યું. આવી પરિસ્થિતિમાં વિવેચકને માગ્યા મુજબની ખંડણી ભરવા જતાં આપણે ખંડાઈ જવું પડે એની ગ્રંથ આ જીવને થોડી વહેલી આવી ગયેલી. અને જેણે ખંડણી ભરી એ બધી રીતે તરી ગયા ! પરિણામે જે કાવ્યો સામે વંચાતાં ગયાં એ જોઈ એવા લક્ષણવાળાં કે એવી છાપવાળાં તો ન જ રચવાં એવી લેલી તો લેલી પણ જીદ પકડી રાખી. આને પણ મારા ન લખવાના/

ચંદ્રાવી દેવાના કારણરૂપે થોડે અંશે ગણી શકાય. આ બધુંય યક્ષ/હોવા છતાં અત્યારે આજે બ્યારે વિચારું છું કે કેમ લખાતું નથી તો એનો એક વાક્યમાં ઉત્તર આપવો મુશ્કેલ છે.

સાહિત્યને થોડા વિસ્મય અને કુતૂહલ સહિત પણ અદ્વાપૂર્વક સ્વીકારેલું. એ વખતે બધું નંદનવન જેવું હતું. સાહિત્ય નંદનવન જેવું ખરું એની ના નહીં, પણ એ નિમિત્તે યજ્ઞોજ્ઞો આવી એના અનુભવથી બધું વિરુદ્ધતું બંધાયું. અંતે કળા અને વાસ્તવ વિશે વિચારવાનું બન્યું. જે અદ્વાના બધે કળામાં પ્રવેશેલા એ કળાની પડછે લેખન, પ્રકાશન, પ્રસિદ્ધિ, વિવેચન એ બધી બાબતે એવા અનુભવ કરાવ્યા કે એ અદ્વા પણ ગામતરું કરી જવાની તૈયારી કરવા હાગી, વાસ્તવની કળા હોય કે કળાનું આગવું વાસ્તવ ? વાસ્તવની કળા હોય તો કયું વાસ્તવ ? અને કળાનું કોઈ ઝડત વાસ્તવ હોય તો એ પણ આંતરગી મૂકીને કહી શકાય ખરું કે કયું ?

આમ આ ક્ષણે કાવ્ય કરવા કરતાં કાવ્યમાં શ્વાસ લઈ જીવવું વધારે બહેતર લાગે છે. કાવ્યમાં શ્વાસ લેવાનું ય કળાએ શીખવ્યું છે. એટલે કળામાંની અદ્વા નિર્મૂળ નથી થઈ એટલું જરૂર કહીશ.

અંતે મારા કવિમિત્ર પ્રાણજીવન મહેતા એના ‘કાનો માતર’ કાવ્યમાં કહે છે. એ ટાંકાને વિરમીશ :

કાનો માતર કરડો ખાધા,
ન બોલવાની લઈને બાધા;
કાગળમાં ન જિતરે કળતર
જીવ આપવો સૂડો તેતર.

(‘સમકાલીન’ના સીઝનથી)

આબુ દાબલપુરા

આધુનિક ગુજરાતી નવલકથાના સંદર્ભમાં ચુરેશ જોશીની ભૂમિકા *

આધુનિકતાના સંદર્ભે ગુજરાતી સાહિત્ય કે તેની કોઈ એક શાખાની ગતિ-વિધિ તપાસીએ ત્યારે સર્વ પ્રથમ તો એ હકીકત ખ્યાલમાં રાખવી જોઈએ કે સાહિત્ય અથવા અન્ય કલાઓનાં ક્ષેત્રે સમયના અમુક ચોક્કસ ગાળામાં પ્રગટતાં નવાં વિચારવલણો, નવાં આંદોલનો, નવી દાર્શનિક વૈચારિક વિભાવનાઓ/ભાવનાઓ અને નવી સર્જનતરાહો વગેરે જે તે સામાજિક સાંસ્કૃતિક રાજકીય સાહિત્યિક આદિ ક્ષેત્રોમાં પ્રવર્તમાન એક વિશિષ્ટ પ્રકારની અનોખી આભોહવાની નીપજ હોય છે. આ પ્રકારનાં આધુનિકતાલક્ષી વલણો અને તજજન્ય વિશિષ્ટ લક્ષણો પાશ્ચાત્ય સાહિત્ય-કલાના પ્રદેશોમાં તો ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં દૃષ્ટિગોચર થવા લાગ્યાં હતાં, આધુનિકતાની સંજ્ઞામાં અભિપ્રેત એવી વિભાવનાઓ તેમ જ સાહિત્ય-સંગીત-ચિત્ર શિલ્પ આદિ કલાઓને સ્પર્શતાં આંદોલનો વીસમી સદીના ત્રીજા દાયકામાં યુરોપીય દેશોમાં ચરમ સીમાએ પહોંચ્યાં હતાં. પ્રતીકવાદ, કલ્પનવાદ, ઘનવાદ, દાદાવાદ, ભવિષ્યવાદ, અતિવાસ્તવવાદ, અભિવ્યક્તિવાદ વગેરે રૂપમાં પ્રચાર-પ્રસાર પામેલાં આ આંદોલનો વીસમી સદીના છઠ્ઠા દાયકામાં અનુ-આધુનિકતાવાદ સુધી પહોંચી ગયાં હતાં ત્યારે આ અરસામાં, લગભગ ૧૯૫૫ની આસપાસ, ગુજરાતી સાહિત્યમાં પણ આધુનિકતાના ઉદયનાં એવાં ક્ષતિજે અલપઝલપ દૃષ્ટિગત થવા લાગ્યાં હતાં.

કવિતા, ટૂંકી વાર્તા અને વિવેચનનાં ક્ષેત્રોમાં આધુનિકતાની આ નવી આભોહવાનો પ્રાણુસંસાર છઠ્ઠા દાયકામાં થઈ રહ્યો હતો અને નવોદિતો આકાર-અભિવ્યક્તિ રચનારીતિના અવનવા પ્રયોગો કરી રહ્યા હતા. પરંતુ નવલકથાના

* હકીસિંગ વિઝયુઅલ આર્ટ સેન્ટર, અમદાવાદના ઉપક્રમે તા. ૧૫-૧૬ એપ્રિલ, ૧૯૮૯ દરમિયાન યોજાયેલ 'સાહિત્યમાં આધુનિકતા' વિષયક પરિસંવાદમાં રજૂ કરેલું વક્તવ્ય.

લેખકોને આ નવી હવા સ્પર્શી શકી નહોતી. પરંપરાગત નવલકથાનું મૂકું નરસિંહ મહેતાની વહેલની જેમ એ જ જૂના ચીસે ખખડવળ અવસ્થામાં ગળકથે જતું હતું. કોઈ નવા સર્જનાત્મક ઉન્મેષ કે પ્રયોગનો અણસાર ક્યાંય વરતાતો નહોતો. આ અરસાની આપણી મંદગ્રાણ અને પાંડુવણી નવલકથાના રોગદોષનું નિદાન કરનાર વહેલા ચિકિત્સક હતા સુરેશ જોશી. પરંપરાગત નવલકથાના સમકાલીન લેખકો તેમજ વિવેચકોની સાહિત્યતા સર્જન અને અનુભાવનની પ્રક્રિયા પરત્વેની કેટલીક રૂઢ વિભાવનાઓના પાયામાં તેમણે પ્રહાર કર્યો, સાહિત્યતા પ્રયોજન અંગે પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કર્યા, અને ઊઠાપોઠ માટે આવશ્યક એવી ભૂમિકા રચી આપી.

ગોવર્ધનરામ, મુનશી, ર. વ. દેસાઈ, દર્શક આદિએ નવલકથાની મનભરતા મનહરતા કે સરસતા બાબતે જે ખંચાલો સેવ્યા હતા તે હવે પ્રશ્નરૂપ બની રહ્યા. નવલકથા એના લેખકના દર્શન ચિંતનને ભરવાનું ભાજન નહિ પણ એક કલાકીય સર્જન અર્થાત્ સ્વાયત્ત એવી એક રસકીય ક્રાંતિ છે, એ હકીકત પર ભાર મૂકીને તેમણે કહ્યું કે નવલકથાના ઉપાદાનરૂપ વસ્તુસામગ્રી ગમે તેટલી ઉપયોગી અને સાહિત્યેતર દષ્ટિએ મૂલ્યવાન હોય તો પણ તેનું મહત્ત્વ કૃતિના રૂપનિર્માણની સામગ્રી કરતાં વિશેષ નથી. કૃતિની સાહિત્યિક ગુણવત્તા અને રસાનુભવની ક્ષમતા કેટલી કેવી છે, તે તપાસવું જોઈએ અને તેને આધારે જ તેનું વિવેચન મૂલ્યાંકન થવું જોઈએ. આ દષ્ટિએ તેમણે આપણી શિષ્ટ પ્રશિષ્ટ લેખાતી અમુક નવલકથાઓ નાણી પ્રમાણી જોઈ. ગોવર્ધનરામ, દર્શક વગેરેની નવલકથાઓની ફેરતપાસ કરીને તેમણે બતાવ્યું કે લેખક પાસે સમૃદ્ધ સર્જનતા અને દર્શન ચિંતનની મૂડી પણ મળણ પ્રમાણમાં હોય, સમકાલીન સામાજિક-સાંસ્કૃતિક-રાજકીય સમસ્યાઓનાં સુચિતિત નિરાકરણ તેની પાસે હોય અથવા તો સુખાળવા વાચકને હળવું મનોરંજન પૂરું પાડવાની ક્યાંલેખનની કસંજ કારીગરી તેનામાં પ્રચુર માત્રામાં હોય; પરંતુ તેટલા માત્રથી સર્જનાત્મક કૃતિનું મૂળભૂત કળાકીય પ્રયોજન સિદ્ધ થઈ શકે નહિ. પોતાના મનોગતને એક સ્વાયત્ત અને રસક્ષમ કૃતિરૂપે આકારિત કરવા માટે લેખકે કેવોક સર્જન પુરુષ કર્યો છે તેની ભવ્યતપાસ થવી જોઈએ, એવો તેમનો આગ્રહ સફારણ હતો.

પરંતુ પૂર્વસૂરિઓ તથા સમકાલીનો દ્વારા આપણી નવલકથાનું વિવેચન આ ભૂમિકાએથી થયું નહોતું. 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'ગુજરાતનો નાથ', 'ઝેર તો પીધો' છે બહુ બહુ આદિ ઘણીબધી નવલકથાઓની કૃતિ સમીક્ષા તથા સિદ્ધાંતચર્ચામાં પણ કૃતિગત દર્શન - ચિંતનની સમૃદ્ધિ, કથાવિષયની વિવિધતા, વસ્તુ

વિન્યાસની કુશળતા, કૌતુકમૂલક વાર્તારસની જમાવટ કરવાની ક્ષમતા, વર્ણનની
 ચિત્રાત્મકતા, પાત્રોની સુરેખતા, સામાજિક વાસ્તવની વિગતપ્રચુર માહિતીથી
 સભર એવાં ફોટોગ્રાફિક કથાચિત્રોની દસ્તાવેજી ઉપયોગિતા વગેરે ખૂબીઓના
 મહિમા દર્શાવતું કથાવિવેચન એક રૂઢ પરિપાટીએ થયા કરતું હતું. નવલ-
 કથાનાં પ્રકારગત લક્ષણોની લક્ષમણરેખાનું ઉલ્લંઘન કરવાની પ્રગલ્ભતા કે નવલ-
 કથાનાં રૂઢાંધાંઆમાંથી બહાર નીકળી કશું નવું સર્જનાત્મક સાહસ એકવાની
 પ્રયોગવૃત્તિ અગ્રણી નવલકથાકારોમાં પણ દેખાતી નહોતી. ગતાનુગતિક મનોદશા
 અને સ્વાતુકરણમાં રાચવાની આત્મઘાતક આશુતોષ વૃત્તિ ધરાવતા બહુસંખ્ય
 લેખકોની કથાઉત્પાદનની પ્રવૃત્તિ મોટા પાયા પર આલી રહી હોવા છતાં, જેમાં
 કોઈ નવો સર્જનાત્મક ઉન્મેષ પ્રગટ્યો હોય તેવી કૃતિઓ શોધી જડતી નહોતી.
 નવલકથાક્ષેત્રે પ્રવર્તતા આ લીલા દુકાળને અનુલક્ષીને જ સુરેશ જોશીએ નિદાન
 બહેર કરેલું કે, ગુજરાતી નવલકથાને નાભિસ્થાસ આલી રહ્યો છે. ઉમાશંકર
 જોશી જેવાએ સામે પ્રશ્ન કર્યો કે, ‘ગુજરાતી નવલકથાને વળી પાછું શું થયું’
 લાગે છે?’ સુરેશભાઈના કથનનું તાત્પર્ય એ હતું કે, પરંપરાગત નવલકથાની
 રુગ્ણતા નિવારીને તેને ફરીથી ચેતનવંતી કરવી હોય તો સર્જકે ગતાનુગતિકતા
 અને સ્વાતુકરણ જેવાં વિઘાતક મનોવલ્લભથી મુક્ત થઈ પોતાના કર્મનો મર્મ
 સમજીને સાચી દિશામાં ગતિ કરવી જોઈએ અને એક સ્વરૂપ લેખે નવલકથાની
 જે શક્યતાઓ છે તે તાગવી - અજમાવવી જોઈએ. નવલકથાકારની એક સર્જક
 તરીકેની ભૂમિકાને આલોકિત કરી આપે એવો નરવો બિહાપોહ તેમણે આપ્યો.
 પરંતુ ‘આખરે સ્વરૂપ એક આકસ્મિક અવિષ્કાર છે’ - એવું માનતા-મનાવતા
 આપણા વિવેચકની દૃષ્ટિએ રૂપ અથવા આકાર એ નવલકથાનું અંતસ્તત્ત્વથી
 અવિચ્છેદ એવું કોઈ અંગ્રહૂત કલાતત્ત્વ નહીં પણ કૃતિના બાહ્ય ક્ષેત્રનું
 આકસ્મિક અલંકરણ હતું. યશવંત શુક્લ જેવા સાહિત્યના મર્મજ્ઞની દૃષ્ટિએ
 કૃતિના રૂપનિર્માણનો નહિ પણ સર્જકના ‘અનુભવની સાચકલાઈ’નો મહિમા
 ધણો મોટો હતો. તેમણે ભારપૂર્વક ઉચ્ચાર્યું કે, ‘ગુજરાતનો નવલકથાકાર વિશિષ્ટ
 અનુભવવાળો ભારતીય-ગુજરાતી નવલકથા આપતો રહેશે તો નવલકથાને અને
 તેના નાભિસ્થાસને હજી ધણું છટું છે એમાં શંકા નથી.’

સુરેશ જોશીનો અભિગમ એવો હતો કે કશા અનુચિત આવેશ - અભિનિ-
 વેશથી મુક્ત રહીને આપણી પરંપરાગત નવલકથાની રુગ્ણતાનું યથાર્થ નિદાન
 કરવું જોઈએ, તેની જે કાંઈ સિદ્ધિઓ - સીમાઓ હોય તેને ધરાબર ક્યાસ
 કાઢવો જોઈએ, અને તેના વિકાસની શક્યતાઓ અંગે વિચારવું જોઈએ. તેમણે
 ઉપસ્થિત કરેલો એક પ્રસ્તુત પ્રશ્ન એ હતો કે ‘નવલકથાના સાહિત્યસ્વરૂપને

ઉચ્ચકોટિની ક્ષમતા ધરાવનારા સર્જકો પૂરા સામર્થ્યથી વિનિયોગ કરે છે ખરા? સવિધ્યમાં પણ એવી જાતની કોટિની સર્જનશીલતાનો એને હાલ મળશે એવાં ચિહ્નો દેખાય છે ખરા? એ સાહિત્યકારે તેના સર્જક કર્મ પરત્વે સંભાનતા અને સમજ ડેળવી ન હોય તો તેનામાં સર્જકતા હોવા છતાં તેનો ઉદ્ભવ લેખે લાગે નહિ. અમુક ઐતિહાસિક સંદર્ભમાં સર્જકે ચિંતક, - સમાજસુધારક કે પત્રકારની જવાબદારી આપે ઉપાડી લીધી હોય તો પણ તેણે આ કાર્ય એક સર્જકની રીતેલાતે જ કરવું જોઈએ. સુરેશભાઈનું આ મંતવ્ય પણ તથ્યપુરક છે : 'પ્રકૃતિમાંથી આકૃતિ ઉપસાવી આપીને એ દ્વારા પ્રકૃતિના હાથને મૂત કરવું — આ સિવાય સર્જક પાસે ખીજે કંઈ માત્ર છે? આથી આકૃતિ, આકાર, સ્વરૂપ, રૂપ, રચના, રીતિ — જે સંજ્ઞા વાપરવી ઘટે તે વાપરીએ — નું સ્થાન ગૌણ છે એમ કહીએ છીએ ત્યારે સાહિત્ય કે કળાની આપણી સમજમાં કયાંક જીણુપ રહી હોય એવો વહેમ જાય છે... સાહિત્ય સ્વરૂપ વિશેની કશીક સ્પષ્ટ સૂઝ, એની વિશિષ્ટતાનો ખ્યાલ, એ સ્વરૂપનાં, ખીજાં સ્વરૂપથી એને જુદું પાડનારાં, વ્યાવર્તક લક્ષણો — આની જાણકારી વિવેચકને હોવી ઘટે છે. પણ સર્જક આ લક્ષણોના ચોક્કસમાં જ પુરાઈ રહે એ અનિવાર્ય નથી. ખરી રીતે તો સાચો સર્જક એના દરેક નવા પ્રયત્ને એ સ્વરૂપની નવી શક્યતાઓને સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે. જો એ એમ નહીં કરે તો નિરર્થક આત્માનુકરણ અને પોતાની જ કૃતિઓની પુનરાવૃત્તિની મિથ્યા પ્રવૃત્તિમાં રાચતો થઈ જાય છે. સુરેશભાઈએ જે અનિષ્ટ સર્જનાત્મક પરિસ્થિતિ અને તેનો ભોગ બનેલા સર્જકોની સ્વાનુકરણની પ્રવૃત્તિ વિશે વધો પૂર્વે લાક્ષણિક ધરી હતી, તે પરિસ્થિતિમાં આધુનિક નવલકથાના સર્જકોની સંભાન અને પ્રયોગશીલ લેખનપ્રવૃત્તિ દ્વારા કેટલું ગુણાત્મક પરિવર્તન સિદ્ધ થઈ શક્યું છે? અને જો પચાત માત્રામાં આવું ઇષ્ટ પરિવર્તન ન સાધી શકાયું હોય તો તેની પાછળ કયાં પરિવળાકારણભૂત છે, એ એક વિચારવા જેવો પ્રશ્ન છે. ગોવર્ધનરામ, સર રમણભાઈ નીલકંઠ, ર. વ. દેસાઈ, દશક, ઈશ્વર પેટલીકર વગેરે હેતુલક્ષી નવલકથાના લેખકોની પ્રતિબદ્ધતા મુખ્યત્વે સમાજ પ્રત્યે હતી. આ પરંપરાનું સાતત્ય વીસમી સદીના અંતિમ ચરણમાં પણ કુન્દનિકા ઠાપડિયા, જોસેફ મેકવાન વગેરેની નવલકથાઓમાં શોધવાનું મુશ્કેલ નથી. પરંતુ વિષયવસ્તુ કે રચનારીતિ પરત્વે નવા ઉન્મેષો ઓછાવતા અંશે પ્રગટ કરતી 'આકાર', 'અમૃતા', 'પળનાં પ્રતિબિંબ', 'ધુમ્મસ', 'નાઈટમેર' આદિ નવલકથાઓના આધુનિક સર્જકોની જે નવી પરંપરા જામી થઈ તે પણ સ્વાનુકરણ, અતિલેખન, અતિરંજન જેવાં લયસ્થાનોથી કેમ જાતરી ન શકી? તેમની પ્રતિબદ્ધતા કોના પ્રત્યે હતી — સમાજ પ્રત્યે?

પોતાની જાત પ્રત્યે? નવલકથાની કલાપરકતા પ્રત્યે? પરંપરાગત નવલકથાના મનોરંજનપ્રિય સરેરાશ વાચક પ્રત્યે? કે કથાલેખનના વ્યવસાય પ્રત્યે? રંજન-લક્ષી ધંધાદારી નાટક, વ્યાપારલક્ષી ચલચિત્ર આદિ સમૂહ માધ્યમોની જે ભૂમિકા છે તેને અપનાવી લેવાના પ્રલોભનથી ઉપયુક્ત આધુનિક પરંપરાના લેખકો ખરેખર મુક્ત રહી શક્યા છે કે કેમ, એ પણ આત્મખોજનો વિષય છે.

પાશ્ચાત્ય સાહિત્યમાં અને આપણે ત્યાં પણ અનેક શક્તિશાળી સર્જકોએ પોતાના દર્શન - ચિંતનની અલિવ્યક્તિ અથે નવલકથાના સ્વરૂપને ખેંચ્યું છે. જ્યાં તેમણે રૂપનિર્માણની પ્રક્રિયા અને રચનારીતિ પરત્વે સૂઝ અને સભાનતા દાખવી છે ત્યાં પરિણામ સ્વરૂપ સંતર્પક કૃતિઓ રચાઈ આવી છે. પરંતુ 'સરસ્વતીચંદ્ર', 'સ્વપ્નદ્રુષ્ટા', 'આમલકમી' કે 'ઝર તો પીધાં છે જાણી જાણી' જેવી નવલકથાઓમાં પોતાના દર્શન - ચિંતનનું કળામાં રૂપાંતર સાધવામાં લેખકોને જે નિષ્ફળતા સાંપડી હતી તેનું પુનરાવર્તન આધુનિક પરંપરાના કેટલાક લેખકો કેમ નિવારી શક્યા નથી! 'આકાર', 'અમૃતા' કે 'ધુમ્મસ'ના સર્જકો આધુનિક સંવેદનાની અલિવ્યક્તિ માટે પ્રયત્નશીલ હોવા છતાં તેમની અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓ અંગેની વિચારસામગ્રી સર્જનના દ્રાવણમાં સમરસ બનીને નવલકથાના કળારૂપને કેમ પામી શકતી નથી? ગોવર્ધનરામ આદિ પુરોગામી નવલકથાકારો તરફથી વારસાગત રીતે પ્રાપ્ત થયેલી આ રૂપરચનાગત સમસ્યાને આધુનિક સર્જકો સંતોષકારક રીતે કેમ હલ કરી શકતા નથી? આ સમસ્યાના મૂળમાં વિચારપ્રધાન નવલકથાની કોઈ સ્વરૂપગત મર્યાદા રહેલી છે કે નવલકથાકારની કળાક્રીય સભાનતા અને સૂઝની જીલ્પને કારણે આમ બને છે, એ શોધવું જોઈએ. સુરેશ જોશીએ 'ગૃહપ્રવેશ' (૧૯૫૭)ના પ્રાસ્તાવિક લેખમાં ટૂંકી વાર્તાના સંદર્ભે કહેલું કે સાહિત્યસર્જનનું મૂળભૂત પ્રયોજન છે, લીલા. અર્થાત્ સાહિત્યસર્જન એ કોઈ સાહિત્યેતર પ્રયોજનનું સાધન નથી, પણ સ્વયંપર્યાપ્ત એવી 'અહૈતુક નિર્માણની પ્રવૃત્તિ' છે. તેમણે એ વાત પર ભાર મૂક્યો કે 'વસ્તુનું સાધારણીકરણ નહીં, પણ વિલીનીકરણ કલામાં થવું જોઈએ.' વસ્તુતત્ત્વનું તિરોધાન સિદ્ધ કરવું હોય તો 'ઉપમેયનું નિગરણ, derealisation' પણ સર્જનની પ્રક્રિયા દરમિયાન સધાવું જોઈએ. તેમણે પોતાની ટૂંકી વાર્તાઓમાં અને લઘુનવલોમાં પણ સર્જકની આ ભૂમિકા સ્વીકારી છે. ઘટનાનો બને તેટલો હાસ કરવાનો પ્રયત્ન તેમણે 'છિન્નપત્ર'માં અને 'મરણોત્તર'માં કર્યો છે. 'ધ્વનિકથા' (Elliptical novel) રચવાનો તેમનો પ્રગલ્ભ પ્રયોગ વિશેષતઃ 'મરણોત્તર'માં ધ્યાનાર્હ છે.

આપણા ભારતીય સાહિત્યમીમાંસકોએ સદીઓ પૂર્વે સાહિત્યસર્જનમાં જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૮૯

ધનિનો જે રીતે મહિમા કરેલો તે રીતે સુરેશ જોશી પણ કહે છે કે, 'આપણે જે કહેવા ઇચ્છીએ છીએ તેને એનાથી જોડે દૂર જઈને કહીએ તેમ વધારે મઝા પડે.' શુદ્ધ નવલકથાની દિશામાં જો સર્જકે ગતિ કરવી હોય તો આ ભૂમિકા સ્વીકારીને ઘટનાની સ્થૂળતા તે આ રીતે નિવારી શકે. વસ્તુતરવતું તિરોધાન સધાય અને એ દ્વારા વ્યંજનાની ચારુતા સિદ્ધ થાય એવી રચનારીતિને શોધવી અને નવલકથામાં રૂપનિર્માણુ અર્થે તેને સક્ષમ રીતે પ્રયોજવી જોઈએ. સાહિત્યશ્રીમાંસક સુરેશ જોશીનો આ અભિગમ તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ ઉપરાંત 'છિન્નપત્ર' અને 'મરણોત્તર' જેવી લઘુનવલોમાં પણ ઉદાહૃત થયેલો જોઈ શકાય તેમ છે.

પરંતુ પ્રશ્ન એ છે કે, અન્ય પ્રકારે કોઈ જ્ઞાન - વિજ્ઞાનની તર્કાગ્રિત પદ્ધતિએ અવગત કરી શકાય તેવાં જ્ઞાનમૂલક સત્ય - તથ્ય કે દરોન - ચિંતનને વ્યક્ત કરવા માટે આધુનિક નવલકથાનો સર્જક પણ નવલકથાના માધ્યમનો ઉપયોગ સાહિત્યેતર પ્રયોજનથી દોરવાઈને કરે તો તેનું આ પ્રયોજન અને શુદ્ધ નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન એકી સાથે કેવી રીતે પાર પડી શકે? જે કાય સમાજશાસ્ત્રી, તત્ત્વશિક્ષક, માનસશાસ્ત્રી કે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોના પારંગતો વધુ તર્કસંગતતા વિશદતાપૂર્વક સિદ્ધ કરી શકે તેમ છે તે કાયને કલાકૃતિના સર્જકે શા માટે માથે લેવું જોઈએ? આમ છતાં, કથારસના અનુપાતમાં મેળવેલી જ્ઞાન-ગોળાઓ સર્જક વાચકમણને જો આપવા માગતો હોય ગોવર્ધનરામની જેમ, તો પણ તેણે આ કાય સર્જકની હેસિયતથી કૃતિના રૂપનિર્માણુ દ્વારા જ સાધવું ઘટે. એટલે જ તો સુરેશભાઈએ કલાની સર્જનપ્રવૃત્તિની વશેકાઈની વાત કરતાં કહેલું કે, 'જ્ઞાનગત સત્યો તો જોયર છે જ; એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે. નવનિર્માણુમાં છે.'^૭

અલખત, કોઈ ને કોઈ રૂપમાં નવલકથાકાર મનુષ્યની આસપાસની અને અંદરની પરિસ્થિતિને, તેની બહિર્ગત સામાજિક વાસ્તવિકતાને અને અંતર્ગત ચૈતસિક વાસ્તવિકતાને, પોતાની મુઝ - સમજ અને વૃત્તિ - શક્તિ અનુસાર સ્પર્શવા વિના રહી શકે નહીં. માનવીય સંદર્ભનો સમૂળજો છે ઉઠાવીને કળા-કૃતિનું સર્જન કેવળ શનવાવકાશમાં યઈ શકે નહીં નવલકથાના સ્વરૂપમાં તેના એક વ્યાવર્તક ઘટકતત્ત્વરૂપે માનવીય સંદર્ભની આવશ્યકતા સુરેશભાઈએ પણ સ્વીકારેલી છે, કેમ કે 'કલાચાત્રનો પ્રધાન વિષય માનવ છે. યુગે યુગે કળા માનવીની હબિ ઉપસાવી આપવાનું કામ કરતી આવી છે. નવલકથાકાર આ જ કામ એની વિશિષ્ટ રીતે કરતો હોય છે.' પરંતુ માનવજીવનની અને તેની આસપાસના ભૌતિક જગતની તથ્યમૂલક સામગ્રીને જ કળાકોષ વાસ્તવિકતા

(aesthetic reality) માની લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ. ‘જીવનની સામગ્રી નહીં’, પણ જીવન એ નિમિત્તે જે રૂપ પ્રગટ કરે છે તે કલાકારની તો સાચી સામગ્રી છે...પાત્રો જીવતાં - જગતાં ને રસ્તામાં મળી જાય એવાં હોય તે જરૂરી નથી, એ પાત્રો સંલવિતતાનો સીમાને વિસ્તારે તો બસ...વ્યવહારમાં ચોંટાલી રજીને પૂરેપૂરી ખંખેરીને, વ્યવહારમાં સિદ્ધ થયેલી વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ગાળી નાંખીને, નવલકથામાં નવેસરથી પોતાનું અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરવાને પ્રસ્તુત derealised પાત્રોને જ આપણને ખપ છે. આથી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં શેનો સમાવેશ કરી શકે એનો કોઈ નિયમ હોઈ શકે નહીં, પણ એ જે કાંઈનો પોતાની સૃષ્ટિમાં સમાવેશ કરે તે સૃષ્ટિમાં એકરસ થઈ જઈ શકે એ અનિવાર્ય છે, એ બહારથી લાવીને ઉપરથી ચોંટાડેલું કે આહાર્ય સ્વરૂપનું ન હોવું ઘટે — પછી એ જીવન દર્શન હોય, વિભૂતિમત્ વ્યક્તિ હોય કે સિદ્ધલોકનું અપાર્થિવ વાતાવરણ હોય...સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની આપણી ઉદાસીનતા, જીવનદર્શનની ઉદાત્તાને જોરે જંગ જીતી જવાની આપણી તત્પરતા નવલકથાના સર્જન અને વિવેચન બંનેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે .. લેખકની સન્નિષ્ઠા, એના ‘અનુભવની સાચકલાઈ’ વગેરેને કૃતિની ઉચ્ચાવચતાની કસોટીનાં ધોરણો તરીકે સ્વીકારવા પાછળ સ્વરૂપ સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની ઉપેક્ષા-વૃત્તિ જ કામ કરતી દેખાય છે. આથી સ્વરૂપના આવિષ્કારથી જ કલાકૃતિમાં સત્યનો આવિષ્કાર થતો હોય છે એ મહત્વની વાત પ્રત્યે દુર્લક્ષ કરવામાં આવે છે...માનવવ્યવહાર અને તેની વાસ્તવિકતા સાથેના અને નિકટના સંબંધને કારણે ખીળાં સાહિત્યસ્વરૂપોને મુકાબલે એમા અ-સાહિત્યિક અંશોનો વધુમાં વધુ સમાવેશ થતો રહ્યો છે. આ અંશોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપે રૂપાંતર સિદ્ધ થયું છે કે નહીં તેની તપાસ કરવાને બદલે આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા એમાં આવતાં ‘જીવંત’ પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન—આટલાંથી આગળ વધતું નથી.’^{૧૯} ‘સમકાલીન પરંપરાગત નવલકથાના સર્જન તેમ જ વિવેચનાનો આવી અનેકવિધ મર્યાદાઓ ને જીણુપો અને તેમાંથી ઉદ્ભવેલી રુચ્છતાનું નિદાન કરવા ઉપરાંત, સુરેશભાઈએ આપણા સર્જક અને લેખકને દેશ - વિદેશની સાહિત્યિક વિત્ત ધરાવતી અનેક પ્રભાવક નવલકથાઓના સંપર્કમાં મૂકી આપ્યો. આથી આધુનિક નવલકથાના સર્જન-વિવેચન માટેની એક નવી આબોહવા ઊભી થઈ.

અત્રે એ નોંધવું જોઈએ કે આધુનિક ગુજરાતી નવલકથા પર વિવેચક - વિચારક સુરેશ જોશીનો પ્રભાવ જોટલો પડ્યો છે, તેટલો વ્યાપક પ્રભાવ નવલ-

ધ્વનિનો જે રીતે મહિમા કરેલો તે રીતે સુરેશ જોશી પણ કહે છે કે, 'આપણે જે કહેવા ઇચ્છીએ છીએ તેને એનાથી જેટલે દૂર જઈને કહીએ તેમ વધારે મજા પડે.'^{૧૧} શુદ્ધ નવલકથાની દિશામાં જે સર્જકે ગતિ કરવી હોય તો આ ભૂમિકા સ્વીકારીને ઘટનાની સ્થૂળતા તે આ રીતે નિવારી શકે. વસ્તુતરનું તિરોધાન સધાય અને એ દ્વારા વ્યંજનાની ચારુતા સિદ્ધ થાય એવી રચનારીતિને શોધવી અને નવલકથામાં રૂપનિર્માણ અર્થે તેને સક્ષમ રીતે પ્રયોજવી જોઈએ. સાહિત્યમીમાંસક સુરેશ જોશીનો આ અભિગમ તેમની ટૂંકી વાર્તાઓ ઉપરાંત 'છિન્નપત્ર' અને 'મરજીતર' જેવી લઘુનવલોમાં પણ ઉદાહરત થયેલો જોઈ શકાય તેમ છે.

પરંતુ પ્રશ્ન એ છે કે, અન્ય પ્રકારે કોઈ જ્ઞાન - વિજ્ઞાનની તર્કાગ્રિત પદ્ધતિએ અવગત કરી શકાય તેવાં જ્ઞાનમૂલક સત્ય - તથ્ય કે દર્શન - ચિંતનને વ્યક્ત કરવા માટે આધુનિક નવલકથાનો સર્જક પણ નવલકથાના માધ્યમનો ઉપયોગ સાહિત્યેતર પ્રયોજનથી દોરવાઈને કરે તો તેનું આ પ્રયોજન અને શુદ્ધ નવલકથાના સર્જનનું પ્રયોજન એકી સાથે કેવી રીતે પાર પડી શકે? જે કાર્ય સમાજશાસ્ત્રી, તત્ત્વચિક્ષક, માનસશાસ્ત્રી કે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનોના પારંગતો વધુ તર્કસંગતતા વિશદતાપૂર્વક સિદ્ધ કરી શકે તેમ છે તે કાર્યને કલાકૃતિના સર્જક શા માટે માથે લેવું જોઈએ? આમ છતાં, કથારસના અનુપાનમાં મેળવેલી જ્ઞાન-ગોળાઓ સર્જક વાચકશ્રેણીને જે આપવા માગતો હોય ગોવર્ધનરામની જેમ, તેમ પણ તેણે આ કાર્ય સર્જકની હેસિયતથી કૃતિના રૂપનિર્માણ દ્વારા જ સાધવું પડે. એટલે જ તો સુરેશભાઈએ કલાની સર્જનપ્રવૃત્તિની વશેકાઈની વાત કરતાં કહેલું કે, 'જ્ઞાનગત સત્યો તો ગાયર છે જ; એને પ્રગટ કરવામાં કલાનો વિશેષ રહેતો નથી. કલાનો વિશેષ રૂપવિધાનમાં છે. નવનિર્માણમાં છે.'^{૧૨}

અલબત્ત, કોઈ ને કોઈ રૂપમાં નવલકથાકાર મનુષ્યની આસપાસની અને અંદરની પરિસ્થિતિને, તેની અહિંગત સામાજિક વાસ્તવિકતાને અને અંતર્ગત ચૈતસિક વાસ્તવિકતાને, પોતાની સ્વ - સમજ અને વૃત્તિ - શક્તિ અનુસાર સ્પર્શ્યા વિના રહી શકે નહીં. માનવીય સંદર્ભને સમૂળરૂપે છેદ ઉઠાવીને કળાકૃતિનું સર્જન કેવળ શૈલ્યાવકાશમાં થઈ શકે નહીં નવલકથાના સ્વરૂપમાં તેના એક વ્યાવર્તક ઘટકતરવરૂપે માનવીય સંદર્ભની આવશ્યકતા સુરેશભાઈએ પણ સ્વીકારેલી છે, કેમ કે 'કલામાત્રનો પ્રધાન વિષય માનવ છે. યુગે યુગે કળા માનવીની હવિ ઉપસાવી આપવાનું કામ કરતી આવી છે. નવલકથાકાર આ જ કામ એની વિશિષ્ટ રીતે કરતો હોય છે.' પરંતુ માનવજીવનની અને તેની આસપાસના ભૌતિક જગતની તથ્યમૂલક સામગ્રીને જ કળાકીય વાસ્તવિકતા

(aesthetic reality) માની લેવાની ભૂલ ન કરવી જોઈએ. ‘જીવનની સામગ્રી નહીં’, પણ જીવન એ નિમિત્તે જે રૂપ પ્રગટ કરે છે તે કલાકારની તો સાચી સામગ્રી છે...પાત્રો જીવતાં - જનતાં ને રસ્તામાં મળી જાય એવાં હોય તે જરૂરી નથી, એ પાત્રો સંભવિતતાનો સીમાને વિસ્તારે તો ખસ...વ્યવહારમાં ચોંટાલી રજને પૂરેપૂરી ખાંખેરીને, વ્યવહારમાં સિદ્ધ થયેલી વાસ્તવિકતાને પૂરેપૂરી ગાળી નાંખીને, નવલકથામાં નવેસરથી પોતાનું અસ્તિત્વ સિદ્ધ કરવાને પ્રસ્તુત derealised પાત્રોનો જ આપણને ખપ છે. આથી નવલકથાકાર પોતાની નવલકથાની સૃષ્ટિમાં શેનો સમાવેશ કરી શકે એનો કોઈ નિયમ હોઈ શકે નહીં, પણ એ જે કાંઈનો પોતાની સૃષ્ટિમાં સમાવેશ કરે તે સૃષ્ટિમાં એકરસ થઈ જઈ શકે એ અનિવાર્ય છે, એ બહારથી લાવીને ઉપરથી ચોંટાડેલું કે આહાર્ય સ્વરૂપનું ન હોયું ઘટે — પછી એ જીવન દર્શન હોય, વિભૂતિમત્ વ્યક્તિ હોય કે સિદ્ધલોકનું અપાર્થિવ વાતાવરણ હોય...સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની આપણી ઉદાસીનતા, જીવનદર્શનની ઉદાત્તાને, જોરે જંગ જીતી જવાની આપણી તત્પરતા નવલકથાના સર્જન અને વિવેચન બંનેમાં સ્પષ્ટ દેખાઈ આવે છે...લેખકની સન્નિબંધ, એના ‘અનુભવની સાચકલાઈ’ વગેરેને કૃતિની ઉચ્ચાવયતાની કસોટીનાં ધોરણો તરીકે સ્વીકારવા પાછળ સ્વરૂપ સિદ્ધ કરવા પ્રત્યેની ઉપેક્ષા-વૃત્તિ જ કામ કરતી દેખાય છે. આથી સ્વરૂપના આવિષ્કારથી જ કલાકૃતિમાં સત્યનો આવિષ્કાર થતો હોય છે એ મહત્ત્વની વાત પ્રત્યે દુલ્લક્ષ કરવામાં આવે છે...માનવવ્યવહાર અને તેની વાસ્તવિકતા સાથેના અને નિકટના સંબંધને કારણે ખીખે સાહિત્યસ્વરૂપોને મુકાબલે એમાં અ-સાહિત્યિક અંશોનો વધુમાં વધુ સમાવેશ થતો રહ્યો છે. આ અંશોનું સાહિત્યિક સ્વરૂપે રૂપાંતર સિદ્ધ થયું છે કે નહીં તેની તપાસ કરવાને બદલે આપણું વિવેચન પણ આ વાસ્તવિકતા એમાં આવતાં ‘જીવંત’ પાત્રો, સમકાલીન વાતાવરણ અને જીવનદર્શન—આટલાંથી આગળ વધતું નથી.’^{૧૯} સમકાલીન પરંપરાગત નવલકથાના સર્જન તેમ જ વિવેચનાનો આવી અનેકવિધ મર્યાદાઓ ને જીણુપો અને તેમાંથી ઉદ્ભવેલી રુચ્છતાનું નિદાન કરવા ઉપરાંત, સુરેશભાઈએ આપણા સર્જક અને ભાવકને દેશ - વિદેશની સાહિત્યિક વૃત્તિ ધરાવતી અનેક પ્રભાવક નવલકથાઓના સંપર્કમાં મૂકી આપેા. આથી આધુનિક નવલકથાના સર્જન-વિવેચન માટેની એક નવી આમોહવા ઊભી થઈ.

અત્રે એ નોંધવું જોઈએ કે આધુનિક ગુજરાતી નવલકથા પર વિવેચક - વિચારક સુરેશ જોશીનો પ્રભાવ જેટલો પડ્યો છે, તેટલો વ્યાપક પ્રભાવ નવલ-

સ્થાપક સુરેશ જોશીનો નથી પડ્યો. લખવા ધારેલી નવલકથાના મુસદ્દા તરીકે
 જ્યોતબાએલી (૧૯૬૫) પ્રગટ થઈ તે પૂર્વે ૧૯૬૨માં પ્રગટ થયેલી દિગ્ગંશ મહે-
 તાની લઘુનવલ 'આપણા ઘડીક સંગ'માં આધુનિક નવલકથાનાં કેટલાંક લક્ષણોનો
 અણસાર સાંપડે છે. ઉપહાસલક્ષી રચના પ્રકાર—comic modeની રીતે પ્રભા-
 વિત થયેલી આ લઘુનવલમાં પરંપરાગત નવલકથાનાં રૂઢ કોટિનાં નાયક નાયિકાના
 પ્રણયકથાનકનાં પ્રચલિત કથાઘટકોનો પરંપરા વિચ્છેદ અને લેખકનો અરૂઢ
 કોટિના ઉપહાસ પ્રધાન અભિગન નવી ભાત પાડે છે. કૃતિના લાપાસ વિધાનમાં
 અને રચનાવિધાનમાં લેખકની કળાકીય સૂઝ અને સંજ્ઞાનતા દેખાઈ આવે છે.
 ચન્દ્રકાન્ત બક્ષીની 'આકાર' (૧૯૬૩)માં આધુનિક માનવીની વૈયક્તિક વેદના—
 સંવેદના અને તેની અસ્તિત્વમૂલક સમસ્યાઓ એક પ્રકારના અભિનિવેશ અને
 વિદ્રોહના મિજબ સાથે એક મહત્વપૂર્ણ વિષયવસ્તુરૂપે પુરસ્કૃત થાય છે. ઐતિ-
 હાસિક પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોઈએ તો, સમાજપ્રત્યે પ્રતિબદ્ધતા ધરાવતા લેખકોની
 પરંપરાગત નવલકથાનો પ્રતિનિધિરૂપ નાયક બક્ષીની નવલકથામાં 'આકાર'માં
 પહેલીવાર પદબદ્ધ થાય છે અને તેના સ્થાને પ્રતિનાયકનાં લક્ષણોથી મંડિત
 એવો વ્યક્તિનાયક પ્રતિષ્ઠિત થવા પામે છે. નૈતિક આધ્યાત્મિક સામાજિક
 મૂલ્યોના લંગાર પર ઊભેલો આ પ્રતિનાયક એક એવો અસામાન્ય કોટિનો
 સામાન્ય માનવી છે, જેની આધુનિક સંવેદના-સંવિત્તિ અને અસ્તિત્વપરક
 એકલતાની સહાનતા અને પરંપરાગત કથાનાયકથી જુદો તારવી આપે છે. આ
 વિષયવસ્તુ અને પ્રતિનાયકત્વ ચરિત્રવિભાવન આધુનિક નવલકથાના ધરનાં હોવા
 છતાં, 'આકાર'માં લેખકની રૂપવિધાનની પ્રક્રિયા અને તેના અંગરૂપ રચનારીતિ
 અંગેની સહાનતા તેમજ સંજ્ઞાતાની ઊણપ અછતી રહેતી નથી. અસ્તિત્વ-
 મૂલક સમસ્યાઓને આધુનિક સમયના સંવેદનપટુ માનવીની સંપ્રગટતાનું આલે-
 ખન રઘુવીર ચૌધરીની નવલકથા 'અમૃતા' (૧૯૬૫)માં સૂક્ષ્મતાપૂર્વક થયું છે.
 પરંતુ કૃતિવિભાવન પરંપરાગત નવલકથાની રીતે થયેલું હોવાથી 'આકાર'
 અને 'અમૃતા'ના સર્જકો આધુનિક નવલકથાની રૂપરચનાગત સમસ્યાઓ પરત્વે
 મુકેલી અનુભવે છે. ઘટનાની જટિલતા કે ઘટનાતત્ત્વની ઓછપ, કથાપ્રવાહની
 ત્વરિત ગતિ કે ગતિની મંથરતા, સિનેમેટિક પ્રસંગ પરંપરા કે સ્લો-
 મોશન ફિલ્મની ટેકનિક નવલકથાના રૂપવિધાનમાં સંજ્ઞાતાપૂર્વક પ્રયોજન્ય
 તો ઉપકારક નીવડી શકે. પરંતુ લેખકનાં રેડીમેડ દર્શન—ચિંતનના ભાજનરૂપ
 પાત્રોની વાણીમાં લેખકનો અજાણ પડવાનો રહે, પૂર્વચોજિત રચનાપ્રપંચના
 અંગરૂપ ઘટનાઓ અજાણથી લેખકે આકેલા નકશા મુજબ જનતી રહે અને
 વસ્તુસંવિધાનનો આયાસ ઉઘાડો પડી જાય—પરંપરાગત નવલકથાની આ

પ્રકારની મર્યાદાઓથી ‘આકાર’, ‘અમૃતા’ આદિ આધુનિક નવલકથાઓ પણ સુક્ત રહી શકી નથી. પરંતુ આધુનિક અભિજ્ઞતાનો આવિષ્કાર એમાં ધ્યાનપાત્ર એ રીતે છે કે એક નવી દિશામાં ગતિ કરવાની મથામણ એમાં પામી શકાય છે.

સાતમા દાયકાના પ્રારંભકાળે આપણે ત્યાં આધુનિક નવલકથાનો અરુ-
ણોદય આ પ્રકારે થવા પામ્યો તેનું શ્રેય ઘણે અંશે નવલકથાની કૃતિલક્ષી
તેમ જ સૈદ્ધાંતિક વિવેચના-વિચારણા કરવા ઉપરાંત ‘છિન્નપત્ર’ જેવી પ્રયોગાત્મક
લઘુનવલનો નમૂનો આપનાર સુરેશ જોશીને ઘટે છે. આધુનિક નવલકથાના
સંદર્ભે સુરેશભાઈની જૂમિકાને યથાર્થ રીતે સમજવા માટે શ્રી સુમન શાહનું
આ નિરીક્ષણ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે : ‘કલ્પન-પ્રતીકોની સેન્દ્રિય આસ્વાદ્યતા,
સમ્બન્ધહીન ભાસતી સૃષ્ટિ અસ્તિત્વમૂલક સંબંધજૂમિકા,, નવલકથાને પણ
અન્ય સાહિત્યપ્રકારોની જેમ વિભાવનામુક્ત રસકીય ક્રોધને રૂપે ઘટાવવાનો
આગ્રહ, તેમાંથી ઊભું થતું નવલકથાનું અરૂઢ છતાં સર્જક-સંકલ્પને વશ વર્તતું
માળખું અને સન્નિધીકરણ કે સં-યોજના જેવી ટેકનિક વગેરે વાનાં સુરેશભાઈ-
માં માત્ર નવલિકાના પ્રકાર પૂરતાં જ સીમિત નથી રહ્યાં, પણ એમની સર્જક-
ચેતનાના માતપર સન્નિકર્ષો તરીકે તથા લાક્ષણિક આવિષ્કારોને રૂપે ‘છિન્નપત્ર’
તથા ‘મરણોત્તર’માં પણ ચાલુ રહ્યાં છે. આ કલાકીય પરિમાણની આધુનિક
નવલકથામાં આકસ્તરી રીતનો પરંતુ એક ચોક્કસ વિકાસ થયેલો છે.’^{૧૦} અને
ઉમેરવું જોઈએ કે આ વિકાસ આધુનિક નવલકથા કરતાં વિશેષ તો
લઘુનવલના સ્વરૂપમાં થવા પામ્યો છે.

સંદર્ભોનાંધ

૧. વધુ વિગતો માટે જુઓ ‘સંસ્કૃતિ’ મે, ૧૯૫૫નો અંક
૨. આ સંબંધી વધુ માહિતી ‘ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ : ૨૧ મું’ અધિવેશન-
કલકત્તા-ના અહેવાલમાં જોઈ શકાશે.
- ૩-૪. કથોપકથન, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૬, પૃ. ૬-૯
- ૫-૬. કિંચિત્, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૦, પૃ. ૮૧-૮૫
૭. એજન, પૃ. ૯૦
૮. કથોપકથન, સુરેશ જોશી, પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૬૬, પૃ. ૧૩
૯. એજન, પૃ. ૪૦-૪૧
૧૦. સાહિત્યમાં આધુનિકતા, સુમન શાહ. પ્રથમ આવૃત્તિ, ૧૯૮૮, ૧૮૪-૧૮૫

સુરેશ જોષી

સ્વકીય પદાર્થ : ક્ષિનોમિનોલોજીની દૃષ્ટિએ

ક્ષિનોમિનોલોજીની દાર્શનિક વિચારણા ખીજ દાર્શનિક પડે છે તે આ અર્થમાં : એ જ્ઞાતાને કોઠાસૂઝથી સ્વીકારેલા જગતથી અંજોગા રહેવાનો પડકાર ફેંકે છે. ‘દેખીતી’ ઉકીકતો અને પ્રવર્તમાન વાસ્તવિકતાથી આરંભાતા વિચારની લાક્ષણિકતા રૂપ સુકાદાઓ અને નિશ્ચયોને મોકૂફ રાખવાનું એ કહે છે, સૂક્ષ્મતમ દાર્શનિક વિચારણા પરમપરાંગત ગૃહીતાને સ્વીકારીને ચાલવા ઇચ્છતી નથી. એ વસ્તુઓના જ્ઞાનના મર્મને શોધે છે. એ જ્ઞાનની ભૂમિકાઓને તપાસે છે અને અનુભૂત જગત તથા આપણા જગતનો અનુભવ એ બે વચ્ચે વિવેક કરે છે. ફિલસૂફી જગત પ્રત્યેના આપણા સાહજિક વલણને તત્પૂરવું ‘અળણ’ (Bracketing) રાખે છે. જોષી જ્ઞાનની એ વ્યવસ્થાને ભેદીને પહેંચી શકે જેમાં ભૂમિકા અને પદાર્થ વચ્ચેના ભેદ કરવાનું શક્ય હોય છે. આખી તપાસમાં ચેતના (cogito) કેન્દ્રમાં હોય છે તે તો સમજાય તેવું છે અને એવી આપણે અપેક્ષા પણ રાખીએ છીએ કારણ કે આપણી સંવિત્તિને પૃથક્કરણના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવીએ તો જ જ્ઞાનની પૂર્વભૂમિકા વિશે શોધ થઈ શકે.

ફેરિક એમિયેસે એના જર્નલમાં આ પ્રમાણે નોંધ્યું છે : “મારે માટે તો ફિલસૂફી તે પદાર્થોનું ગ્રંથણ કરવાની એક પદ્ધતિ છે, વાસ્તવિકતાને પ્રત્યક્ષ કરવાની એક રીત છે. એ પ્રકૃતિને, માનવીને કે ઈશ્વરને હિપજવતી નથી પણ એને શોધે છે અને સમજવાનો પ્રયત્ન કરે છે. ફિલસૂફી ચેતનાનું આદર્શ પુનર્વિધાન છે એટલે કે ચેતના એમાં પોતાનામાં જે કંઈ છે તે સહિત પોતાને સમજવાનો એમાં પ્રયત્ન કરે છે.”

આ વિધાનને ધ્યાનમાં રાખીને આપણે કેટલીક રસકીય સમસ્યાઓને ક્ષિનોમિનોલોજીના અભિગમથી સમજવાનો પ્રયત્ન કરીએ.

રસક્રીય મીમાંસા એના મૂળમાં રસમીમાંસાના ઇતિહાસને ઉલ્લંઘી જતી હોય છે. રસ વિશેના સિદ્ધાન્તને તથા રસસિદ્ધાન્તની સમજ માટેની પાયારૂપ પરિભાષાના અર્થની તપાસને પણ ઉલ્લંઘી જતી હોય છે. એમાં આવા પ્રશ્નો વિચારવામાં આવે છે : રસક્રીય પદાર્થ વિશે આપણે બોલતા હોઈએ છીએ ત્યારે આપણે શેનો નિર્દેશ કરતા હોઈએ છીએ ? કળાકૃતિની પદાર્થતાનું નિર્ણાયક તત્વ શું ? રસક્રીય પદાર્થની જળવાઈ રહે એવી અખણ્ડતા કાણુ નિશ્ચિત કરી આપે છે ? રસમીમાંસક ફિલસૂફ લેખે કળાવિવેચકથી કે સાહિત્યના આલોચકથી કે કળાના ભાવકથી જુદા પડે છે તે એ કારણે કે એ જ માત્ર કળામાં રહેલી પાયાની અને આખરી એકતાના સ્વરૂપનું પૃથક્કરણ કરીને એનો અર્થ સમજવા મથતો હોય છે. આમ પદાર્થ તો છે જ અને એ છે માટે જ આપણે કળાકૃતિનું પૃથક્કરણ આરંભીએ છીએ—સામાન્ય રીતે સાહિત્યિક આલોચક અને કળાનો ભાવક આવું વલણ ધરાવતા હોય છે. કળાવિવેચક કળાકૃતિનો અર્થ કે એનું મૂલ્ય—એને વિશે પ્રશ્નો ઉપસ્થિત કરે છે. અને એ વિશે નિર્ણય પર આવવા માટેનાં ધોરણો સૂચવે છે. એ ધોરણો અમુક અંશે જળવાતાં ન હોવાથી કળાકૃતિ નિષ્ફળ જાય છે એવા નિષ્કર્ષ પર એ આવે છે પણ એ ક્યારેય આ પ્રશ્ન નથી પૂછતો : આપણે ‘રસક્રીય પદાર્થ’ (Aesthetic Object) એમ કહીએ છીએ ત્યારે એનાથી શું સમજતા હોઈએ છીએ ? કળાકૃતિની રસક્રીય પદાર્થ તરીકેની સંરચના શી રીતે થતી હોય છે એવો પ્રશ્ન વિવેચક પૂછતો હોતો નથી. આવી કેટલીક વાતો ગૃહીતરૂપે વિવેચક પહેલેથી સ્વીકારી લેતા હોય છે.

રસમીમાંસામાં દાર્શનિક અન્વેષણોએ ખાસ ભાગ ભજવવાનો હોય છે. રસક્રીય પદાર્થની એપિસ્ટેમોલોજિકલ ભૂમિકા કળાકારની ચેતનામાં અને એના ભાવકની ચેતનામાં શી હોય છે તેની શોધ એણે કરવાની હોય છે. આ જનને પ્રકારની શોધ શક્ય બને છે તેનું કારણ એ છે કે અનુભાવન કરનાર ભાવકને પણ એમ જ કરવું પડતું હોય છે. પરંપરાગત રંગભૂમિમાં રંગમંચ ફ્રેઈમનું કામ કરે છે. પ્રેક્ષકે રંગમંચને નાટક અને નટથી પોતાને જુદા પાડનાર લેખે જ નહિ પણ એક સમૂહ બીજા સમૂહ સાથે વિશિષ્ટ રૂપના માધ્યમ દ્વારા જ રસાનુભવનું સંક્રમણ કરી શકે એવી પૂર્વસમજને સ્વીકારી લેવામાં આવી હોય છે. આ સમજને નકારી કાઢીએ તો નાટક ભેતાં આપણે જાળકની જેમ જ વર્તીએ. કોઈ નટ બીજા નટના પર પ્રહાર કરવાનો અભિનય કરે તો એ ભેઈંતે જાળક રડવા માંડે છે અને નાટક ભેવામાં વિદ્વેષ ન પડે એ માટે એને છાનું

રાખવું પડે છે. બાળક નાટકમાંનાં દ્રશ્યને આપણે શરીરનું દ્રશ્ય જોતાં હોઈએ તેવી રીતે જોવું હોય છે. નાટક જોતાં પહેલાં બાળકને આ વિશે સૂચના આપવી પડે છે. એ રડે એવી ખદેલ પડે એટલા માટે નહિ પણ પ્રેક્ષક અને અભિનેતાઓને જુદા પાડનારી જવનિકાતુ માન રાખવા માટે--નાટક રૂપરત છે અને રૂપ Reduction પર આધાર રાખે છે. મોટરાંઓ પણ કેટલીકવાર Reduction પ્રક્રિયાને જૂલી જઈને વર્તે છે ત્યારે આપણે એમ કહીએ છીએ કે આ દ્રશ્ય જોતાં હું લાગણીથી અભિભૂત થઈ ગયો. અથવા મને મારી જતવું લાગે ન રહ્યું. 'હેમ્સેટ'નું છેલ્લું દ્રશ્ય જોતાં કોઈ આ રીતે લાગે જૂલીને બોલી બેઠે, 'આ ન પીશે એ તો ઝરના પ્યાલો છે.' આમ આપણે કળામાં જે શોધીએ છીએ તે Reductionની પ્રક્રિયાને સ્વીકારીએ તો જ ઉપલબ્ધ થાય.

(૨)

કળાકૃતિના સર્જનને વાસ્તવિકતાના બોધ માટેની સામાન્ય પદ્ધતિ સામેના વિરોધરૂપે જોઈ શકાય. કળાકાર, અસામાન્ય છે તે એ અર્થમાં કે એ અનુભવની સામગ્રી પરત્વે જાદુઈ (magical) દૃઢ અભિગમ ધરાવતો હોય છે. સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષના અમુક અંશના પર ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવાથી કળાકૃતિનું નિર્માણ શક્ય બને છે. ચિત્રના કેનવાસને લાકડાની કે ધાતુની ફેઈમથી મઠી લેવાની ક્રિયા એ કળાના નિર્માણ કરનારની એક જાદુઈ કરામત બની રહે છે. કોઈ ચિત્રને ફેઈમ કરવું એટલે અનુભવના અમુક અંશને એના સન્દર્ભથી અજગે પાડીને જોવા. જેને ફિનોમિનોલોજમાં reduction કહે છે જેનો પહેલો અર્થ આ છે. આમ કથુંક સરજવું એટલે કથુંક નોખું પાડવું, કશાને બાકાત રાખવું, સમસ્તતા એક અંશને સ્વીકારીને બાકીનાને નકારવું. કળાકાર અનુભવના પરમ્પરાગત ચિત્રને નકારી કાઢવાનું અને એ અનુભવને સમજવાની પરમ્પરાગત રીતિને છોડી દેવાનું બમણું સાહસ કરતો હોય છે. એમાં એની પ્રગલ્ભતા વર્તાય છે, આ રીતે જોતાં કળાનો પદાર્થ અથવા કળાકૃતિ એ નોખું પાડીને નવેસરથી જાહેવવાની પ્રવૃત્તિ છે. પ્રાકૃતિક જગતને કળાકારે એમાંથી કળાકૃતિને પામવા માટે પ્રેક્ટ કરવું પડે છે એટલે જ નહીં પણ કળાકૃતિ આ કર્યા વિના સમ્ભવિત બનતી નથી એ પણ નોંધવું જોઈએ. શેક્સપિયર 'હેમ્સેટ' લખે ત્યારે સમ્ભવિતતાના સમૂહમાંથી નોખા પાડીને વિગતોને પસંદ કરીને પછી રચના કરે છે. આમ કશીક વસ્તુને અલગ રાખવી એ સર્જકકર્મમાં અનિવાર્ય છે. જે કળાકાર નથી તે અનુભવના સામાન્ય પુંજમાંથી આવી પસંદગી કરીને ઉપયોગમાં લેવાની સામગ્રીને નોખા પાડી શકતો નથી.

કળાકાર આવા reductionનો અર્થ પણ સમજતો હોય છે. તે કેવળ ચદ્વછાથી નહિ, એ સંપ્રજ્ઞતાપણે આ કરતો હોય છે. આ નોખી વિગતને એ રૂપ અર્થે છે ને એને કારણે એનામાં ટકા રહેવાનો ગુણ આવે છે. નોખું પાડવાની પ્રક્રિયા કેવળ સર્જક જ કરતો હોય છે એવું નથી, કૃતિનું આપણે આપણા વ્યવહારમાંના સામાન્ય વલણનું એકેટીંગ કરતાં હોઈએ છીએ, પ્રશ્ન આ છે : અહીં કયા પ્રકારના reductionની અપેક્ષા રહે છે? અનુભવમાં જે આપેલું છે તેના અમુક અંશને નોખે; પાડે કે મર્યાદિત કરે એવા એકેટીંગની જરૂર છે. જેને નોખું પાડવામાં આવ્યું છે તેની ‘શુદ્ધતા’નો અહીં કાવો કરવાનો હોતો નથી. આવું એકેટીંગ વાસ્તવમાં કળાકૃતિના નિર્માણમાં થતું જ હોય છે અને એને મળતી જ પ્રક્રિયા કળાકૃતિના અનુભવમાં થતી હોય છે; આ બે પ્રકારના reduction કોઈ પણ રસકીય પદાર્થની સમ્ભવિતતા માટેની પૂર્વશરત છે.

(૩)

જે reflexive reduction કોઈ કળાકૃતિની પૂર્વશરત હોય તો રસકીય પદાર્થના અસ્તિત્વને માટે Reflexive Reconstruction પણ એટલું જ જરૂરી છે. અહીં એ સંજ્ઞાને એના વ્યાપક અર્થમાં પ્રયોજવાની છે. એ દ્વારા રસકીય પદાર્થ એકના પામીને જીવન્ત જની રહે છે. અહીં જેનો સંશ્લેષ સિદ્ધ કરવામાં આવે છે.

એમાં અનેક અર્થોની સંકુલતાનો સંશ્લેષ સિદ્ધ કરવામાં આવે છે. કળાકાર એની કૃતિ દ્વારા અમુક અર્થ સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે. આવો આશય સંપ્રજ્ઞાત અને આલોચનાત્મક હોઈ શકે અથવા અદ્યતન માત્રામાં પણ એ અમુક બોધ તરફ દિશા સૂચન કરે. આ સંશ્લેષની પ્રક્રિયા કળાકારને અભિપ્રેત અર્થોની અને કૃતિની contentની એકતા સિદ્ધ કરે. આ એકતા કૃતિને એક સંશ્લેષાત્મક એકતા સિદ્ધ કરવાના કળાકારના મૂળભૂત નિર્ણયને વશ થતો છે. પણ કળાકૃતિના reduced elementsને વાસ્તવિકતાના એક અંશરૂપે ફરીથી સુગ્રથિત કરી લેવાના રહે છે. અદ્યતન એ વાસ્તવિકતાનો એક વિશિષ્ટ અંશ જની રહે છે. આ પુનર્ચનાની આવશ્યકતાને સમજવાને આપણે એ સમજી લેવું જોઈએ કે કે કળાકૃતિ પોતે તો માત્ર અમુક સમ્ભવિતતાનો સમૂહ છે. જેનું સહાય અનુભવન કરતો હોય છે. અને એ અનુભવન દ્વારા જ એની સ્પષ્ટતાઓ અવિષ્કૃત થતી આવે છે. આપણે જ્યારે કળાકૃતિને અખણરૂપે સિદ્ધ થયેલા પુદ્ગલરૂપે જોતા હોઈએ છીએ ત્યારે જ એને કળાકૃતિ તરીકે અનુભવતા

હોઈએ છીએ. એ સિવાય તો કળાકૃતિ કશું જ હોતી નથી. એની આ Nothingness અનેક રીતે આપણે ઓળખીએ છીએ. જુદા જુદા સમયના જુદા જુદા આલોચકો અનેક અને એકબીજાથી જુદા અર્થઘટનો કરતા હોય છે ત્યારે અને તે ઉપરાંત જો ભાવક ન હોય તો કળાકૃતિ શું હોઈ શકે અને જો ભાવકની શક્યતા જ ન હોય તો એ શું બની રહે—આ બધી સમસ્યાઓનો આ સંદર્ભમાં વિચાર કરવાનો રહે છે. કોઈ ભાવકના અનુભવવામાં ન આવેલી કળાકૃતિમાં ઉપર કહી તેવી એકતા હોઈ શકે ખરી? એ સમસ્યાનો વિચાર કરવાનો રહે છે. ધારો કે જે સંગ્રહાલયમાં કોઈ જગ્યા જ ન હોય તેમાં મૂકેલી કૃતિમાં આવી એકતા હોઈ શકે ખરી? આ કળાકૃતિ એટલે કેનવાસ, લાકડું, રંગ કે તેજછાયાના ઘટકોનું બનેલું સંકુલ (complexus)? એની પાછળ કળાકારના પ્રારબ્ધમાં જ રહેલો આશય ન હોય તો આ બધાં ઘટકો વેરવિખેર રહી જાય અને કાલા બની રહે. આ આશયને કારણે કૃતિને એક સુઘ્રયિત રસ-હોય મદાયતું અસ્તિત્વ પ્રાપ્ત થાય છે. કેનવાસ અને રંગ મદાયતના ગુણધર્મો બની રહે છે. આમ છતાં, કળાકાર કળાકૃતિ દ્વારા જે અર્થ સિદ્ધ કરવા મથે છે તેનાથી માત્ર તત્પૂરતી જ સુઘ્રયિતતા સિદ્ધ થતી હોય છે. આથી એની સતત ચાલ્યા કરતી પુનરચના જરૂરી બની રહે છે. કળાકૃતિ એક કળાકારનો ખ્યાલ છે અને એ ખ્યાલમાં રહેલા અર્થને નવું જીવન અપવું જોઈએ. જો કળાકૃતિ શૂન્યમાં સરી ન પડે એ જોવું હોય તો એને આશય દ્વારા સતત ટકી રહે એવી બનાવવી જોઈએ. જેમ Reductionનાં બે પાસાં છે—કળાકારનું Reduction અને ભાવકનું Reduction, તેમ આ Reconstructionનાં પણ બે પાસાં છે. કળાકાર મૂળમાં જે સુઘ્રયિતતા એની કળાકૃતિમાં સિદ્ધ કરવા મથતો હોય છે એની જ પ્રક્રિયાને ભાવક આગળ ચલાવે છે. ભાવકે પણ કળાકૃતિની પુનરચના કરવાની રહે છે. આમ કળાનો પ્રારબ્ધ કળાકારના Intention-થી થાય છે અને એના અસ્તિત્વને માટે એનું અનુભાવન કરનારા ભાવકને આધાર જરૂરી બને છે.

આ તબક્કે કળાકૃતિને સમજવાની આખી સમસ્યાનો આપણે સામનો કરવાનો આવે છે કારણ કે જો વાચકને નવલકથાકારને અભિપ્રેત પુનરચના કરવાની રહેતી હોય તો એને શા રીતે ખાતરી થાય કે એની આ પુનરચના સાચી છે કે કળાકારને જે અભિપ્રેત હતું તે અનુભવાય એવી જ પુનરચના એણે કરી છે? કળાકારને કોઈ એવી ખાતરી હોતી નથી કે એને કોઈ પૂરેપૂરો સમજી શકશે. આ અનિશ્ચિતતા એ જ કળાકારને સમાજથી અને એના ભાવકથી જુદો પાડવાની

અર્થરિચાત ઊભી કરે છે. કૃતિના નિર્માણ પહેલાં જ ઘણું ખર્ચ એ જાણવો હોય છે કે એના આશય પરત્વે ગેરસમજ ઊભી થશે. આમ છતાં, કળાકાર અને એના ભાવકને જોડતી કડી તો રહેવાની જ. કારણ કે ભાવક એની પુનર્રચના કરે છે એ જ કારણે કળાકૃતિને ટકી રહેવાની શક્યતા ઊભી થાય છે. કળાકારે એવું કશુંક સંબંધુ છે જે ફેવળ પોતાને આધારે ટકી રહેતું નથી. કારણ કે કળાકારે પોતાના આશય પ્રમાણે જે રચના કરી હોય છે એની પુનર્રચના ન થાય તો કળાકૃતિ મૃતપ્રાય જ બની રહે. ન વંચાયેલી નવલકથા, લુલાઈ ગયેલી નવલકથા કે ઉપેક્ષિત નવલકથા - આ બધાને ક્ષીણ થઈ જવાનો રોગ લાગુ પડી જ ચૂક્યો હોય છે. નવલકથા ભાવકની મુકુરીભૂત ચેતનાની અપેક્ષા રાખતી હોય છે. પુસ્તક વિકેતાની દુકાનમાં ગોઠવેલાં પુસ્તકો તત્પૂરતાં તો મરેલાં જ હોય છે. ભાવકની શક્તિ તે એને જીવંત કરનારી શક્તિ છે. એ જાણે એને નવે અવતારે બેઠાં કરે છે.

(૪)

આ Reflexive reconstructionનું બીજું ખાસ પાસું છે એને ધ્યાનમાં લેવું જરૂરી છે. એ પાસાને Intentional Perception કહીને ઓળખાવી શકાય. સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષમાં તો હું કંઈક નિષ્ક્રિયભાવે વસ્તુઓને જોતો હોઉં છું. મારા દૃષ્ટિપથમાં આવતા પદાર્થો - ખુરશી માણસ, ચોપડી - આ બધા પર મારી નજર પડતી હોય છે, પણ હું સક્રિય બનીને મારા ધ્યાનને પદાર્થ તરફ reductionની પ્રક્રિયા દ્વારા એવી રીતે વાળું જેથી એ ટેબલ પરની ચોપડીના દરમિયાને ફેઈમ કરીને જોઈ શકું. એને તમે ટેબલ પરની ચોપડી એવું still lifeની શૈલીના પ્રકારનું ચિત્ર કહી શકો. આમ આપણે જેને કંઈક નિષ્ક્રિયભાવે જોતાં હોઈએ છીએ તેને ફેઈમ કરીને જોઈએ ત્યારે તેને Intentional perception કહેવાય. આ પ્રકારના ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષો સહજ રીતે જ ધણીવાર થતા હોય છે. આપણને કાંઈ કહે છે, 'જુઓ પેલો સૂર્યાસ્ત જુઓ' ત્યારે હું મારી આંખ સામે જ છે તેને માત્ર જોતો નથી પણ એને એક મઠી આપેલા દરમિયાને જોવાનું કહેવામાં આવ્યું છે તે જોતો હોઉં છું. એ મારી તપાસનો વિષય બને છે. એ સૌન્દર્યનું ક્ષેત્ર મારા નિરીક્ષણનો વિષય બને છે. આપણને જે સૂર્યાસ્ત જોવાનું કહેવામાં આવ્યું છે તેને આપણે ક્ષીણતા ફેઈમ કરીને જોઈએ છીએ, જે આપેલું જ છે તેના અંશને આપણે એક વિશિષ્ટ અંશ બતાવીએ છીએ, આ લલે ક્ષણપૂરવું બનતું હોય, અરુપોટ રીતે બનતું હોય, અપૂરવું બનતું હોય છતાં એ રીતે આપણે એક રસક્રીય પદાર્થ

રસી લઈએ છીએ.

આમ સામાન્ય ઇન્દ્રિયપ્રત્યક્ષના જ એક પ્રકાર તરીકે Intentional Perception શક્ય બને છે. આવી વિશિષ્ટ બનવાની ક્ષમતા ધરાવનારાં દૃશ્યોથી આપણે ઘેરાયેલા હોઈએ છીએ. પણ જો આ રીતે એને એક્ટ કરી શકીએ તો એનામાં Intentional unity લાવી શકીએ. આવી unity માટે ઉપર જોઈ ગયા તેમ Reduction અને Reconstruction જરૂરી બની રહે છે. તેમાં કળાત્મક સર્જન અને કળાત્મક અનુભવન-એ બન્નેમાં મૂળ રહ્યાં હોય છે એને કારણે કળાકાર ને સર્જક છે તેની સાથેનો એનો મૂળમૂલ સમ્બન્ધ પણ સિદ્ધ થઈ શકે છે.

દિનામિનોલોજી અને સાહિત્યશાસ્ત્ર

આપણો મુખ્ય આશય સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બન્ધને તપાસવાનો છે. સાહિત્યકૃતિમાં જન્મતત્ત્વ જે પ્રતિરૂપ મૂલક યત્ત્વ હોય છે તે કોઠાસૂઝથી થતા અનુભવના Transcendental Structure પર આધાર રાખતું હોય છે અને એના વડે એ અનુભવ અજવાળાતો પણ હોય છે. દિનામિનોલોજીના દૃષ્ટિકોણથી આપણે રાજિંદા જીવનના પાયાને તપાસવા ઇચ્છીએ છીએ. એનું જે પરિણામ આવે તેને આધારે સાહિત્યના સિદ્ધાન્તની ભૂમિકા સ્થાપવાનો પ્રયત્ન કરીશું. મર્લો પોંતિ જેને Originary experience કહે છે તે તો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય માટે સમાન છે. પછી એ બન્ને એનું શું કરે છે તે આપણા રસનો વિષય છે. એક રીતે કહીએ તો સાહિત્ય અને ફિલસૂફી રોજના આપણા આ અસ્તિત્વની પુનરુત્થના શી રીતે કરી લે છે તેની તપાસનો આ ઉપક્રમ છે.

આમ તો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વચ્ચેનો ગઝમ્મલ રહેટોના સમયથી ચાલતો આવ્યો છે. એ જ રીતે ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વિવેચન વચ્ચે પણ હમકલાં અડપલાં થતાં રહે છે. આ બધા એકબીજાને માટે કેવી રીતે સમર્પક નીવડે છે તે વિશે પ્રવર્તતી ગૂંચનું આ પરિણામ છે. સાહિત્યની ફિલસૂફીના ક્ષેત્રની સીમા બરાબર અંકાયેલી નથી. સાહિત્યમાં રહેલી ફિલસૂફીનો અભ્યાસ પણ આજે પાંખો થતો રહ્યો છે. 'ફિલસૂફીવાળાં સાહિત્ય'નો અભ્યાસ ને વિદ્યાર્થીનો મુખ્ય અભ્યાસવિષય સાહિત્ય કે લલિતકળા છે તેને પારિભાષિક સંજ્ઞાઓની જટા-બળમાં પડ્યા વિના ફિલસૂફીના ક્ષેત્રમાં પ્રવેશ કરાવે છે, એવું માનવામાં આવતું લાગે છે. આથી એવો વિદ્યાર્થી formal logic, epistemology, ontology કે axiologyની પંચાતમાં પડ્યા વિના ફિલસૂફીના મહરવના

પ્રશ્નોની જાણકારી મેળવી લે છે. ફિલસૂફી તો આવા જ્ઞાનને સાચા તત્ત્વજ્ઞાનની અવેળમાં મૂકેલું પાણી રેડીને પાતળું કરેલું જ્ઞાન સમજે. આવા પ્રયત્નોને એ જરા મુરખીવટથી જુએ એમ પણ બને. આમેય તે સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બંધ વિશેના ખ્યાલો ધૂંધળા જ છે. આથી બંને ક્ષેત્રના માણસો એકબીજાને શંકાની નજરે જુએ છે. કેટલીકવાર એકબીજાના ક્ષેત્રમાં અનધિકાર પ્રવેશ કર્યા બદલ એ લોકો અણગમો પણ પ્રકટ કરતા હોય છે. આ પરિસ્થિતિની વાસ્તવિકતાને સ્વીકારીને આપણે આ અરાજકતામાંથી કશીક વ્યવસ્થા સ્થાપવાની છે. પ્રશ્ન આ છે ફિલસૂફીની સાહિત્ય પરત્વેની સમર્પકતા કેટલી? સાહિત્યથી ફિલસૂફીને કશુંક પ્રાપ્ત થયું અરુ?

પ્રારંભમાં આપણે સાહિત્યની ફિલસૂફી અને સાહિત્યમાં ફિલસૂફી એ એ વચ્ચેનો વિવેક કરી લઈએ. સાહિત્યની ફિલસૂફી આપણને formal aestheticsની સમસ્યાઓ તરફ લઈ જાય તો સાહિત્યમાં ફિલસૂફી સાહિત્યના દાર્શનિક પાસાંને ઓંધી બતાવે. સાહિત્યની ફિલસૂફી literary categories તથા એમની વચ્ચેના સમ્બંધોના આ પ્રશ્નો તેમજ કળાકૃતિની અસ્તિત્વમાં આવવાની પ્રક્રિયા વિશેના પ્રશ્નો વિચારે. સાહિત્યમાં ફિલસૂફીની વાત કરીએ ત્યારે સિદ્ધ થયેલી કૃતિના દાર્શનિક સચિતાર્થોનો વિચાર કરવાનો રહે. કેટલીક વાર આ બંને એક જ છે એમ માનીને આપણે ચાલતા હોઈએ છીએ પણ આપણે આ ભેદ સ્વીકારીને જ ચર્ચા કરીશું. બંનેનાં હેતુ અને સ્તર જુદાં છે. આ ભેદ સ્વીકારવાનો એક લાભ એ છે કે એથી એ બંનેના સમ્બંધનું મૂલ્યાંકન કરવાનું આપણે હાથ ધરીએ છીએ. ઘણી એવી નવલકથાઓ છે જેને દાર્શનિક સાહિત્ય લેખે સ્થાન મળે પણ એવી કૃતિઓ જેટલે અંશે વાસ્તવિકતા વિશેની ખાયાની આલોચના કરતી હોય, જે કાંઈ છે તેને સમગ્રતયા જોવાનો પ્રયત્ન કરતી હોય તેટલે જ અંશે દાર્શનિક ગણાય. જ્યારે Being વિશેનો પ્રશ્ન સાહિત્યમાં જાણે કરવામાં આવે છે ત્યારે એમાં ફિલસૂફીને અવકાશ મળે છે. આ જ વાતને ખીણ રીતે કહેવી હોય તો એમ કહી શકાય કે સાહિત્યમાં ફિલસૂફીનું ontologyની દૃષ્ટિએ સ્થાન છે. એમાં લેખક વાસ્તવિકતાનાં પાસાંઓ વિશે નહિ પણ એની ભૂમિકા વિશે પ્રશ્ન જાણે કરતો હોય છે. સાહિત્યમાંની ફિલસૂફીનો અભ્યાસ તે એમાં વેરવિખેર સૂચનોરૂપે જે રહ્યું છે તે તત્ત્વને સ્પષ્ટ કરી આપવાનો પ્રયાસ છે. સાહિત્યની ફિલસૂફીનો વાસ્તવિકતાની વિભાવના સાથેનો સંબંધ એનું નિરૂપણ સાહિત્યકૃતિમાં જે રીતે થતું હોય છે તે પરત્વેનો હોય છે. પણ સાહિત્યમાં ફિલસૂફી તો કળામાં નિરૂપાયેલા અનુભવ

તરફ જ વળે છે અને એની ફરીથી માંડણી ફરી આવે છે.

આખરે તો સાહિત્યમાં ફિલસૂફી અને સાહિત્યની ફિલસૂફી વચ્ચેના ભેદો બંને જવાં એકબીજાને મળે છે ત્યાં રહેતા નથી. સાહિત્ય પરત્વેની રસદાયક સમસ્યાઓ અને સાહિત્યમાં ફિલસૂફીનો અભ્યાસ કરતા ઊભી થતી સમસ્યાઓ આખરે સમાન ભૂમિકા પર આવે છે. છતાં આ ભેદ નજર સામે રાખીને આ પ્રશ્નો વિચારવાનું આપણને અનુકૂળ રહેશે. એવી કોઈ સાહિત્યકૃતિને આપણે શા માટે દાર્શનિક કહીએ છીએ એ સમજવામાં મદદ થશે. સાહિત્ય નૈતિક વિકલ્પોની ચર્ચા કરે છે, વિશ્વની નિયતિના પ્રશ્નોને છેડે અમવા-સમય અને મરણને સમજાવવા મથે છે માટે દાર્શનિક નથી. પણ એ આપણા અસ્તિત્વની ઘટના તરફ આપણને ફરી લઈ જાય છે માટે દાર્શનિક છે. ભવ્ય વિષયો એ નિરૂપવા લે છે માટે એ દાર્શનિક નથી. પણ આપણા વાસ્તવિકતાના અનુભવમાં જે કોઈ આપણને સાંપડે છે તેમાં રહેલી મૂળભૂત Modalitiesને એ તપાસે છે માટે એ દાર્શનિક છે. સાહિત્યની ફિલસૂફી આવા પ્રશ્નોને પદ્માદ્ભૂમિમાં ધકેલી દે એમ બને. પ્રારંભમાં આપણને એનાથી દૂર લઈ જાય. અહીં મૂળ મુદ્દો ફિલસૂફી અને સાહિત્ય વચ્ચે ચાલ્યા આવતા જૂના વૈમનસ્યનો છે. જેમ કોઈ સર્જક નવલકથા કે કવિતાનો, કશીક લાગણીને માટે ભોગ આપી દે તેમ સાહિત્ય વિશે સૈદ્ધાન્તિક અભિગમની ચર્ચા પણ કોઈ શુષ્ક ગણી કાઢે. આથી જ તો એકન ટેઈટ કહ્યું છે, "આવી ચર્ચાના નિષ્કર્ષો બહુ પ્રલાવક લાગે છે અને એને ઠીક ઠીક વિસ્તારપૂર્વક કહેવામાં આવે છે પણ એમાના કોઈએ દાનતેના 'Paradiso' ના ૨૮મા સ્કેન્ડો મારી સમજ વધારી હોય એવું મને લાગ્યું નથી. જો આ પ્રતિક્રિયાને આપણે વાળળી લેખીએ તોય એને સાહિત્યમાંની ફિલસૂફીના અભ્યાસ પરત્વે લાગુ પાડી શકાય એવું ફિલિત થતું નથી. એકન ટેઈટમાં પણ સારી માત્રામાં વિદગમતા છે અને એથી જ એમના અવિશ્વાસને આપણે અવિશ્વાસની નજરે જોવાનો રહે છે. પણ આ વિશે ઝાઝી જીભાએડી કરવાનો કશો અર્થ નથી.

(૫)

આપણે સામાન્ય રીતે એમ કહેતા કોઈએ છીએ કે નવલકથા જગતનું પ્રતિરૂપ રજૂ કરે છે પણ એનો અર્થ આપણા મનમાં સ્પષ્ટ હોતો નથી. કારણ કે જગતનું પ્રતિરૂપ એ સંજ્ઞાનો અર્થ સ્પષ્ટ હોતો નથી. નવલકથા એક નાનું જગત રજૂ કરે છે તે વાસ્તવિક જગતના વિશાળ જગતની અમુક ચર્ચાઓ પ્રતિકૃતિ હોય છે. 'પ્રતિબિમ્બ', 'દર્પણ', 'રજૂઆત' આ સંજ્ઞાઓ આ

એ જગતને સમજવામાં મહત્વની છે. આ પ્રતિરૂપનો જીવન સાથેનો સમ્બંધ કળાની વ્યાખ્યા બાધવામાં ફેટલીક વાર આવશ્યક મુદ્દો ગણાય છે. એરિક કાહલર કળાની વ્યાખ્યા આમ આપે છે ‘કળા એક એવી માનવ પ્રવૃત્તિ છે જે અન્વેષણ કરે છે. અને એક નવી વાસ્તવિકતાને સર્જે છે અને એ પ્રતી-કાર્મક રૂપ તરીકે રજૂ કરે છે, જે વિશાળ જગતનો સંકેત બની રહે છે. આમ પ્રતિરૂપ કે પ્રતિબિમ્બ એ સંસાર મહત્વની હોય તે છતાં આપણે એના ક્ષેત્રની કાળજીથી તપાસ કરવી જોઈએ. સાહિત્ય આપણી આગળ એક જગતને રજૂ કરે છે તે કયા અર્થમાં ?

જગતનાં ન્યૂનતમ ઘટકોની યાદી આપવા જઈએ તો એ આપણી ધારજા અને શક્તિની કસોટી કરનારું નીવડે. આથી આપણે અહીં ‘કાંઈ પણ સમ્બંધિત ફેન્દ્રભૂત લક્ષણની, એના Horizontal character ની જ વાત કરીશું. વસ્તુ-ઓ, ઘટનાઓ, પરિસ્થિતિઓ જગતમાં હોય છે એમ કહેવાય છે. લેખકના ટેબલ અને ખુરશી ચોરડીમાં હોય છે અને આપણે જાણીએ છીએ કે એની ચોરડી એના ધરમાં છે, એ ગર શહેરમાં છે, આમ આખરે એ બધું આપણને જગત તરફ દોરી જાય છે જેમાં આ બધું જ સમાયેલું છે. આમ ખુરશીથી તે બીજી બધી વસ્તુ તરફની ગતિ Horizontal છે. જગતને આપણે બહારની સીમા તરીકે સ્વીકારીએ તો આપણે જે કાંઈ અનુભવી શકીએ તેને આ ક્ષિતિજ બાંધી દે છે. કશુંક જગતમાં હોય એનો અર્થ એ કે એ કશાકતા અસ્તિત્વને આપણે એ ક્ષિતિજ દ્વારા ઓળખીએ. આ જગતમાં જે કાંઈ અનુભવાય છે તે આપણને ધણું ‘ખરું’ પરિચિત હોય છે અથવા તો આપણને અજાણ્યું હોય છે પણ આ પરિચિત અજાણ્યું તે આ જગતમાં નથી. એને બદલે આપણે એમ કહેવું જોઈએ કે પરિચિતતા અને અજાણ્યાપણું એ એના અસ્તિત્વની ક્ષિતિજ વડે જ ઓળખી શકાય. મારા જગતમાં આત્મીયતા, પરિચિતતા અને અજાણ્યા-પણાનાં જુદાંજુદાં ક્ષેત્રો છે. હું જેને માતાપિતા કહું છું, પત્ની અને બાળકો કહું છું, મિત્રો અને પરિચિતો કહું છું. એમનાં તરફથી જે લોકો, જેના વિશે જાણવામાં આવ્યું છે પણ જેમને ઓળખ્યાં નથી તે લોકો તરફ જઈ-છું - વિલાવનાઓની મદદથી, જ્ઞાનની મદદથી. એવા ફેટલાક પણ હશે જેને હું ‘કદિ ઓળખી શકીશ નહિ, કે જેમને વિશે હું કશું જાણી શકીશ નહિ. આમ છતાં, જે જગતમાં એ બધાનો સમાવેશ થયેલો છે- એ જગતની વાસ્તવિકતા કે સમ્બંધિતતા તરીકે એ જગતના સંદર્ભમાં જ એ બધું મને સમજાય છે. આ જગતને હું એક એવા ગર્ભસ્થાન તરીકે ઓળખું છું જેની ક્ષિતિજની અંદર વ્યક્તિઓ અને ઘટનાઓ દૃષ્ટિગોચર થાય છે. જગત પોતે

જાતે પોતાને મને આપણું નથી, એ તો એની ક્ષિતિજ આપે છે.

પ્રારંભમાં કોઈ પણ વસ્તુ કે ઘટના horizontal હોય છે. કથુંક હોય અથવા ખને તે માટે એનામાં Regional કે Zonal લક્ષણો હોવાં જોઈએ. હું મારા મિત્રને મળું છું તે ઘટનાને જે કોઈ સ્થળકાળનાં લક્ષણો હોય તે સ્થળ અને કાળ જગતનાં છે માટે હોય છે એની સાથેની વાતચીતથી મને વિષાદ થયો હોય કે આનન્દ, હું મારા મિત્રને જેમાં આનન્દ કે વિષાદ થાય એવા સંદર્ભમાં જ મળતો હોઉં છું અને એ સંદર્ભ એ Horizonમાં હોય છે. એ Horizon અમારી મૈત્રીની હોય છે. જે કોઈ અસ્તિત્વ ધરાવે છે તેના અંશરૂપ હોય છે. મારા મિત્ર જે સમાચાર આવે છે તે, વિચાર પ્રકટ કરે છે તે, જે યોજનાઓ રજૂ કરે છે તે—એના અસ્તિત્વનાં પાસાંઓ હોય છે. 'કારણ કે એ અસ્તિત્વ એ જે કોઈ સાર્થકતા એના જીવનમાં મેળવવા ઇચ્છતો હોય છે તે તરફ પ્રતિશીલ હોય છે. આ સાર્થકતાનું પોત જ Horizontal હોય છે. એનો અર્થ એ નથી કે આ જગતની ક્ષિતિજની મર્યાદામાં રહીને જે કોઈ અનુભવીએ છીએ તેને માટે એક ક્ષિતિજ વિશેની સજ્ઞાનતા—પૂર્વકની અભિગત આવશ્યક છે. રાજિંદા જીવનમાં આપણે આ ક્ષિતિજને એક ગૃહીત તરીકે સ્વીકારેલી જ હોય છે. અને એ ગૃહીત આપણા જગતની અનુભવનું એક મહત્વનું અંગ બની રહે છે. કોઈ સાહિત્યકૃતિમાં જે પ્રકારની સૃષ્ટિ આલેખાઈ હોય છે તેને સમજવામાં આ ક્ષિતિજ મહત્વની ચાવી રૂપ બની રહે છે.

આપણે ટોમસ માન કે વિલિયમ ફૅકનરની સૃષ્ટિની વાત કરતા હોઈએ છીએ પણ એને 'The magic mountain' કે 'Light in August'ની સૃષ્ટિ એમ કહેવું વધારે ઉચિત છે. આ બે પ્રયોજો વચ્ચેનો ભેદ ધણું ખડું સ્પષ્ટ હોતો નથી. સાહિત્યકાર તરીકેની ટોમસ માનની સૃષ્ટિને એની કૃતિઓ દ્વારા જ આપણે ઝાળખી શકીએ. એનો અર્થ કે એ એની નવલકથાઓ અને વાર્તાઓને અમુક પ્રકારના દૃષ્ટિકોણની અપેક્ષા રહે છે. માન જ્યારે વિદ્યમાન હતા ત્યારે એમની પાસેથી આપણે અમુક વસ્તુઓની અપેક્ષા રાખતા હતા. એ જે આશાઓ જગાડે તેને પૂરી કરે અને એની બહુવિધ નિપુણતાને એ વિશિષ્ટ દૃષ્ટિબિન્દુ દ્વારા વિકસાવે એવી અપેક્ષા આપણે રાખીએ છીએ. આ અર્થમાં ટોમસ માનના જગતને જાણવું એટલે અભિવ્યક્તિની સંમતિઓ વિશેની એમની ચિંતા, એમનું મનન—એમને ઝાળખવાં. માનનો કોઈ પણ વિવેકી વાચક જાણે છે કે એમની કૃતિઓમાં કલાકારનાં ચેતના અને પ્રકૃતિ સાથેના સંબંધનું નિરૂપણ

છે. એમાં સામયિકતા અને મરણ એ મહત્વના વિષયો છે. એમની શૈલીની જુદી જુદી તરાહો અને એમની કૃતિમાં નિરૂપાયેલું સુખ્ય વસ્તુ એમાં પણ આપણને રસ પડે છે. અહીં માનની સૃષ્ટિ તે એના મન સાથે એકરૂપ બની બળ છે પણ The magic mountain નું જગત એમ કહીએ ત્યારે એ વાત જુદી બની બળ છે. અહીં આપણે સાહિત્યકૃતિમાં પ્રકટ થતા જગત અંગેનો સામનો કરવાનો આવે છે. The magic mountain જેવી કૃતિ કયા અર્થમાં આપણી સમક્ષ એક જગતને રજૂ કરે છે ?

The magic mountain નું જગત અમુક વર્તમાન ઘટકોનું બનેલું છે, એમાંનાં પાત્રો અને કાર્યો તે સમયથી અને સ્થળથી બંધાયેલાં છે. એમાં પાત્રોનાં કાર્યોથી એક ઇતિહાસ રચાય છે જેને કથાનક આધાર આપે છે. પાત્રો મોટાં થાય છે અને અમુક સંજોગોમાં મરી પણ બળ છે. આપણે એમને જોતા હોઈએ છીએ એ દરમિયાન એ લોકો ધણું વેકતા પણ હોય છે અને ધણું આનન્દ પણ માણતાં હોય છે. એઓ વાસ્તવિકતાના છુદ્ધિગત અને ભિન્નિગત મોટાં ક્ષેત્રોની શોધ કરતા હોય છે અને છેલ્લે અસ્તિત્વના પ્રતીકાત્મક રૂપોની બળ-ગૂંથણીમાં એઓ ગૂંથવાયા હોય છે. આ બધું તો આપણા જગતમાં પણ બનતું જ હોય છે. ઉપલક્ષ દૃષ્ટિએ જોતાં પણ એમાં રહેલું વ્યાવર્તિક તત્ત્વ પારખવું અઘરું નથી, The magic mountain નું જગત એ Fictional જગત છે, વાસ્તવિક જગત નથી. એમનાં જે ઘટકો તરફ આપણે આંગળી ચીંધી એ બધાને 'As-If' નું સ્ટેટસ છે. એમાં જે ઇતિહાસ કહેવાયો છે તે વાસ્તવિક રીતે બનેલી ઘટનાઓનો દસ્તાવેજ અહેવાલ નથી. આ કાલ્પનિક જગતમાં વસતાં પાત્રો જગતમાં ખરેખર જીવી ચૂક્યાં હોય એવાં નથી. આથી આ આખી વસ્તુ એક અદ્ભુત રીતે બનાવેલી વસ્તુ છે, પ્રયત્નપૂર્વક બની કરેલી પ્રવચના છે, ટૂંકમાં એ Fiction છે. પણ આટલું કહેવાથી આપણા મૂળ પ્રશ્નનો ઉત્તર આપી દઈ શકાતો નથી.

જગતની વિભાવનાના ગ્રાહ્ય બને એવા અહેવાલ આપનારે Real અને Imaginary વચ્ચેનો ભેદ કરી બતાવવાનો રહેશે. એ જ રીતે Fictive અને Actual વચ્ચેનો ભેદ પણ બતાવવાનો રહેશે. આપણે જો એમ કહીએ કે નવલકથાનું જગત Synthetic છે અને રાજિન્દા જીવનનું જગત તે Historical છે તો તો મૂળ પ્રશ્નની નોંધ ન લેવા જેવું થયું. આવા હેવાલમાં 'જગત'ને આપણે માની લેતા હોઈએ છીએ. આવાં આપણાં ગૃહીતોની ફેરતપાસ કરવાની રહેશે. સાહિત્યકૃતિમાં જે જગત રજૂ થાય છે તેનાં કેટલાંક

અનિવાર્ય લક્ષણો આ પ્રમાણે ગણાવી શકાય : એમાં સ્થળ અને કાળનું અમુક પરિમાણ પાત્રો અને એનાં કાર્યો માટે જરૂરી બની રહે છે. એમાંના કાર્યને રજૂ કરતી વાર્તાને માટે જે પરિમાણ સ્વીકાર્યું હોય તેની functional Limitનું હોય છે. જે વાર્તા કહેવાની શરૂ થઈ તે પહેલાં અને વાર્તા કહેવાઈ ગઈ પછી જે બને તેને નોખાં પાડી આપવું હોય છે. એમાં જે કાર્ય છે તે કાર્ય પાત્રો પરત્વેનું હોય છે. એ કાર્યો દ્વારા એમનાં જગતનું અર્થઘટન થાય છે. એનો જે કાંઈ અર્થ છે તે મૂળ તો આ કાર્યો દ્વારા આવિષ્કૃત થતો હોય છે. આખા કથાનક દરમિયાન સુસંગત રીતે રચાતી આવતી એક વાસ્તવિકતા પાત્રો માટે હોય છે. એ એમના જીવનને આવરી લે છે. એમના જગતની સંભવિતતા માટે એ જરૂરી છે. અને છેલ્લે સાહિત્યકૃતિમાં રહેલા સર્વસંસ્કૃતિ વર્તકોની પડછે એક Horizon હોય છે તે સર્જ્યેલા વિશ્વની સીમાને સ્પષ્ટ કરી આપે છે.

સાહિત્યકૃતિમાં પ્રકટ થતા જગતનાં ગૃહીતો જગતની જે છબિ રજૂ કરે છે તેનું અર્થઘટન તો પહેલેથી જ એનાં પાત્રો દ્વારા થઈ ચૂક્યું હોય છે. આથી એમનાં કાર્યોનું આપણે કરેલું પૃથક્કરણ તે તો અનિવાર્યતામાં એના અનુવાદ રૂપ જ હોય છે. આપણે એમનાં અર્થઘટનોનું અર્થઘટન કરતાં હોઈએ છીએ. એઓ જેનો મુકાબલો કરે છે તે મુકાબલાનો આપણે મુકાબલો કરીએ છીએ. આપણે એમની અંદામાં સૂર પુરાવીએ છીએ અથવા એ અંદાને નકારી કાઢીએ છીએ. સાહિત્યકૃતિમાંનું જગતનું પ્રતિરૂપ આમ આફેક્ટેડ શુસ કહે છે તેમ Preinterpreted હોય છે. આંતરે શી રીતે બને છે તે જોવું હોય તો આપણે માતવવ્યવહારના જંધારણને તપાસવું પડે. દુર્ભાગ્યે આપણા જમાનાના કાર્યની છંબિનું સ્વરૂપ બહિર્ગત કે ભૌતિક ગતિનું છે. કાર્યને આપણે એક ઘટના તરીકે લઈએ છીએ જે બાહ્યજગત તરફ વળતી હોય છે. એ કશુંક જોયેલું, અનુભવેલું કે સાંભળેલું હોય છે. એવું કશુંક જે ખીખ કશાકને ગતિ આપે છે, એવું કશુંક જે ખીખ કશાકમાં પરિવર્તન લાવે છે. આઘાત કરવો, દડો ફેંકવો, ઘાંટો પાડવો, આદેશ દેવો-આ બધાં સ્પષ્ટ રીતે કાર્યો છે અને એનો રણરો તરત પરખાય એવો છે. સૈનિક, અખાડાખાજ, મુત્સદ્દો, વેપારી, સાહસ કરનાર સાહસિક-આ બધા વિલક્ષણ રીતે ક્રિયાશીલ માનવીઓ છે. કવિ, ફિલસૂફ, કળાકાર, સ્પેક્ટેટર spectator તરીકે રહે છે. એ લોકોનો સ્વભાવ ચર્ચા કરવાનો છે આ અર્થમાં કાર્ય સૌ પ્રથમ તો એવું કશુંક છે જેની અસર આપણી આજુબાજુના જગતમાં નોંધી શકાય છે એ એક બહેરમાં

બનતી ઘટના છે. કવિઓ પણ ક્રિયાશીલ માનવીઓ છે એમ કહેવાને બદલે:
 ચતુરાઈ વાપરીને જીવનની સામાન્ય સમજ પ્રમાણે જેને કાર્યને કાર્ય લેખવા
 માટેનું જે ધોરણ છે તેના જ અર્થનો ફરીથી વિચાર કરવાનું કહેવામાં આવે
 છે. મેક્સ વેબર કહે છે, “કાર્યમાં બધા જ પ્રકારના માનવવ્યવહારનો સમાવેશ
 થાય છે. વ્યવહાર કરનાર માનવી એમાં અંગત અર્થનું આરોપણ કરતો હોય
 છે. આ અર્થમાં કાર્ય બહાર કે કેવળ આંતરિક કે આત્મલક્ષી પણ હોઈ
 શકે. એમાં સક્રિય બનીને હસ્તક્ષેપ કરવામાં આવે અથવા પરિસ્થિતિને
 Passively સ્વીકારી લેવામાં આવે. કાર્યને આપણે સામાજિક કહીએ છીએ
 તે એ અર્થમાં કે એ કાર્યનો કર્તા એમાં જે અંગત અર્થનું આરોપણ કરે છે
 તેમાં બીજાના વ્યવહારની પણ નોંધ લેવામાં આવે છે અને એ પ્રમાણે એની
 દિશા નક્કી થાય છે. વેબરને મતે આત્મલક્ષી અર્થ એટલે કાર્ય કરનાર
 પોતાના કાર્ય વિશેની જે અર્થઘટનાત્મક સમજ ધરાવતો હોય છે તે. એને
 અંગત કે માનસિક વલણો સાથે કશી લેવાદેવા નથી. આ અર્થમાં જે કાર્ય
 સાહિત્યકૃતિની સૃષ્ટિના લક્ષણરૂપ બને છે તેનું સ્વરૂપ પાત્રો વ્યક્તિગત રીતે
 નક્કી કરતાં હોય છે. આપણે એની વાર્તાનું સૂત્ર પકડીએ કે તરત જ એ
 સૃષ્ટિના કાદપનિક નિવાસીઓએ જેનું અર્થઘટન કરી જ દીધું છે તેવા જગતમાં
 પ્રવેશીએ છીએ. જે કાર્ય આવા અર્થઘટન દ્વારા અવિષ્કૃત થતું હોય તે
 અર્થઘટન પાછું Horizontal ground તરફ આંગળી ચીંધે છે. કાર્ય
 કરનાર પોતાના કાર્ય પર જે અર્થનું આરોપણ કરે છે તેનું સ્વરૂપ એના
 આશયથી બંધાતું હોય છે. અને એનો આશય મર્યાદિત બને છે કે દોરવાય
 છે તે એ જે હેતુ તરફ કે Horizon of value તરફ ગતિ કરતો હોય છે.
 તેના પરથી. પણ મૂલ્યોને આપણે જગતિક મૂલ્યો કહીએ છીએ. એ આપણા
 જીવનના માળખાના એક અંશરૂપ હોય છે. એ મૂલ્યો અતિકમણુશીલ અથવા
 અન્તઃવ્યપ્ત છે કે કેમ તે વિચારવું અહીં અપ્રસ્તુત છે. આ મૂલ્યાંકન જગતની
 પહેલેથી સ્થાપિત ક્ષિતિજની મર્યાદામાં રહીને થતું હોય છે. આ અર્થમાં
 Intent એટલે વાસ્તવના કોઈક પાસા તરફનો ઓઠ. અને આ આપણી
 અભિગતનાં બધાં પરિમાણોને એકસરખું લાગુ પડે છે. એટલે કે વિચારવું,
 યાદ કરવું, કલ્પના કરવી, સ્વપ્નને જેવાં કે લાગણી અનુભવવી—આ બધાંને આ
 એકસરખું લાગુ પડે છે. કાંધર ઓશિમાની પવિત્રતા, ક્રિઓદોર કારામાઓવના
 રંગલાવેડા અને હવસખોરી, એના પુત્રોની જુદી જુદી જીવનરીતિ—આ બધું એ
 લોકો જે જગતની ક્ષિતિજમાં કાર્ય કરીને પોતાને અવિષ્કૃત કરતા આવે છે તે
 રીતે જોતાં જ બોધગમ્ય બને છે, એ જગતને એનો આગવો ઇતિહાસ છે જે

વિશે આપણે પ્રમાણમાં થોડું જાણીએ છીએ, એ જગતને એવું લાવિષ્ય છે જે આપણી આગળ એટલું જ અંસ્પૃશ્ય છે. પણ આ ભૂતકાળ અને ભવિષ્ય એ બંનેને માટે સમાન એવી વાસ્તવિકતાથી જોડાયેલા છે. ઝોશિમાનો ભૂતકાળ અને આલ્યોશાનું ભવિષ્ય તે એ જગતની અત્યંત રહેલી ક્ષિતિજનાં જ જુદાં પરિપ્રેક્ષ્યો છે. વાચકો તરીકે આપણે એનાં સમયનાં પરિમાણોને સમજીએ તે જરૂરી છે છતાં એ એક અનુવર્તી ઉપક્રમ છે. કારણ કે આપણે પોતાની જ ઉત્પન્ન કરવાની શક્તિથી જન્મેલા અને એના જ માળખાને આધાર ટકા રહેલા જગતના સાક્ષી હોઈએ છીએ.

છતાં નોંધપાત્ર વાત એ છે કે સાહિત્યકૃતિમાંના જગતને આપણે જગત તરીકે ગ્રહી શકીએ છીએ. એ જે વાતાં કહે છે એ જગત વિશેની છે એટલું તરત સમજી જઈએ છીએ. અને એ રીતે એનાં મૂલ્યોમાં આપણા Intuitive extrapolationથી સહભાગી થઈએ છીએ. જ્યારે આપણે એમ કહીએ છીએ કે અમુક એક સાહિત્યકૃતિ આપણા જીવન પર અજવાળું પાથરે છે ત્યારે આપણે વિશ્વાસપૂર્વક એવું ધારી લઈએ છીએ કે આપણી જગત વિશેની જે Intuitive Sense છે તેવું એને સમર્થન છે. આપણા સાહિત્યકૃતિમાંના એ જગત વિશે પૂરેપૂરો ખ્યાલ ભલે ન આપી શકીએ એ છતાં આપણું પોતાનું જગત કહીએ છીએ ત્યારે એનો અર્થ શો થઈ શકે તે આપણે જાણતા હોઈએ છીએ. આ ગૃહીતને આપણે મંભીર રીતે પડકારવાનું છે. આપણે સાહિત્યમાં નિરૂપાતા જગતના કેટલાક મહત્વનાં લક્ષણો વિશે જે વર્ણન કર્યું તેની સાથે સાથે રેજિન્ડા જીવનના પાયાના બંધારણનું પણ પરીક્ષણ કરવું જોઈએ. સાહિત્ય અને જગતના પાયાના બંધારણનું પણ પરીક્ષણ કરવું જોઈએ. સાહિત્ય અને જગત વચ્ચેના આ પ્રકારના મુકાબલાને પરિણામે આપણે અમુક તારણ અને નિષ્કર્ષ પર આવીશું.

(૬)

આપણા વ્યક્તિત્વનું એક પાસું તે રેજિન્ડાજની જિન્ડગી જીવનારા Common sense માણસનું હોય છે. ક્રિકેટમાં કોણ છે તેમ આપણામાંના દરેકને હોય છે જેને વાસ્તવિકતા કહે છે તેના વેપલા સાથે સમ્બંધ હોય છે છતાં દુનિયા છે, દુનિયામાંનું રેજિન્ડું જીવન છે અને આપણે એ આખા માળખાના ભાગરૂપ છીએ એ જાણવા માટે કોઈ શીખવનારની જરૂર પડતી નથી. આપણને એનાં ઘટકો વિશે માહિતી મળે છે એની અટપટી રચના વિશે આપણને જાણકારી આપવામાં આવે પણ વાસ્તવિકતા છે એવું આપણને કોઈ

શીખવતું નથી. આપણા શિક્ષણની આ વિચિત્ર ક્ષતિ એ આપણે માટે ઉપકારક નીવડે છે. કારણ કે એ આપણા અસ્તિત્વની ક્ષિતિજ વિશેની આપણને જાણ કરે છે. જગત વિશેના જે કાંઈ પ્રશ્ન ઊભા કરવામાં આવે છે તે જગતમાં રહીને ઊભા કરવામાં આવે છે. આપણા અનુભવના અમુક અંશ વિશે આપણે શંકા કરીએ અને એ શંકા ખોટી પણ હોય તેમ છતાં જે શંકા વગરનું સાળખું છે અને જેના સંદર્ભમાં આપણે એ શંકાનું નિરાકરણ સ્વીકારીએ છીએ તેની પડખે એ શંકા રહેતી નથી. પાછળ, ઉપર અને સામે જે શંકાની શક્યતા ધરાવે છે તેની નિઃશંક ભૂમિકા હોય છે જેના વિરોધમાં જે શંકારૂપ છે તેને વિશે જ આપણે શંકા કરીએ છીએ. આપણી જિન્દગીની મુખ્ય ગતિ વાસ્તવિકતાને માનવા તરફની છે. અને આપણી વાસ્તવિકતાની માન્યતા એ તપાસનો વિષય બનતી નથી. જે ક્ષિતિજ દ્વારા આપણને જગત આપવામાં આવ્યું છે તે આપણી સ્વાભાવિક, પોતાને વિશે સભાન નહિ એવી રાજિન્દા જીવનની માન્યતા એટલે કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિનાનો સ્વીકાર. કોઠાસૂઝવાળા રાજિન્દા જીવનના માનવી તરીકે હું એ સ્વીકારી લઉં છું કે હું જે જગતનો અંશ છું તે જગત સાથું છે, તત્વતઃ વિશ્વસનીય છે અને સામાન્ય રીતે આપણી ઇન્દ્રિયો દ્વારા એ આપણી આગળ રજૂ થતું હોય છે. એ સુસંગત ક્ષાગ્રુ આવે છે. વળા હું એ પણ માની લઉં છું કે આ જગતને ખીલ્યો પણ એ જ રીતે જુએ છે. હું એ પણ માતું છું કે આ જગતને ભૂતકાળ અને ભવિષ્યકાળ છે. મારા માનવબંધુઓ મારી જેમ જન્મ્યા છે અને મરવાના છે. મારી જેમ ખીલ્યો આ પહેલા જગતમાં હતા, ત્યારે ખીલ્યો મારી સાથે આ જગતમાં સહસાગી છે અને એવી જ રીતે ભવિષ્યમાં પણ ખીલ્યો મારી જેમ આવશે. આપણે આ બધું સ્વીકારી લઈએ છીએ તે સ્વીકૃતિને પણ કશા પ્રશ્ન વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ.

આપણે 'એને Animal faith' કહીએ કે કોઠાસૂઝ કહીએ પણ વાસ્તવિકતામાંની આ માન્યતા સાર્વત્રિક છે અને આપણા જીવનનો ન ભૂસી શકાય એવો અંશ છે એ વિશે કશી શંકા નથી. દ્વિસૂક્ષ્મના પ્રારંભિક અભ્યાસક્રમમાં વિદ્યાર્થી દેહાત્મી અસ્તિત્વ વિશેની શંકાને મૂખર્ષી ગણીને હસી કાઢતો હોય છે અને મનમાં ને મનમાં ઘર્ષણીનો પણ છેદ ઊઠાડી દેતો હોય છે. ઘણા દ્વિસૂક્ષ્મ ગાંઠા થઈને મરી ગયા એવું એ જાણે છે ત્યારે આની પરાક્રાંદ આવે છે. આ બધું છતાં વાસ્તવિકતા એનાં મૂળમાં સમસ્યારૂપ હોય એવી આપણને પળવનારી સમ્ભવિતતા આપણી કોઠાસૂઝ આગળ ટકી રહી શકતી નથી. આખરે દ્વિસૂક્ષ્મ વાસ્તવિકતા વિશે સત્ય કહેતો હશે તે વાત ઉદ્વેશ કર ડિસ્કો

કાન્સ કરતા હોય એના જેવી બેહદી હાજે છે. આમ છતાં એટલું નહીં કે આ કોઈસુરૂથી વર્તાતા જગતને એનાં નિશ્ચિત ઘટકો હોય છે અને એમાં એના પોતા વિશેના નવાં વિશ્વાસનો સમાવેશ થાય છે આદ્યેક શુભ કહે છે તેમ રાજિન્દા જીવનનાં આ સાવૈત્રિક લક્ષણોને આપણે માનવ અસ્તિત્વનાં 'metaphysical Constants' કહી શકીએ. આપણું આ જગતમાં જન્મવું, અમુક એક માતાને પેટે અવતાર લેવો, જે જગતમાં આપણી પહેલાં બીજા રહેતા હોય તેમાં જન્મવું, વળી બીજા જેવું અર્થઘટન કરી ચૂક્યા છે તે જગતમાં જીવવું, એમાં મોટા ઘણું અને આખરે મરવું— આ જેમાંથી ન છટકી શકાય એવી વાસ્તવિકતાઓ છે. metaphysical constants તરીકે એમને પ્રસૂતિ કરાવનારાઓ સાથે, વૃદ્ધી સાથે, વસતિ ગણતરી કરનારાઓ સાથે કે સ્મશાનમાં પહેાંચાડનારાઓ સાથે કશો સમ્બન્ધ નથી. આ metaphysical constant આપણા આ જગતમાં હોવાની ક્ષિતિજને અજવાળે છે અને એના વડે અજવાળાય છે. રાજકારણના બહેર મામલાને એ ચીંધતા નથી પણ આપણા અસ્તિત્વ સાથે એને સમ્બન્ધ છે. એ આપણા જગતની રચનાનું માળખું પૂરું પાડે છે.

આપણા રાજિન્દા જીવનની એ લાક્ષણિકતા છે કે આપણે આ નિશ્ચિત ઘટકોને સ્વીકારીને ચાલીએ છીએ. એના દાર્શનિક સૂચિતાયો આપણા અનુભવમાં સંધરાતા રહે છે. આ નિશ્ચિત ઘટકોનું અર્થઘટન કરતી વેળાએ માનવ અસ્તિત્વનાં બે પાસાંઓ વચ્ચે ભેદ કરવાનું જરૂરી બને છે. જે જગત આપણને સીધું પ્રત્યક્ષ થાય છે તે જે જગતને આપણે પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાન, ઇતિહાસ અને સમાજવિદ્યા પાસેથી પામીએ છીએ તેનાથી મૂળભૂત રીતે જુદું હોય છે. Helmholtz નું પુસ્તક Physiological optics મારા ચાક્ષુષ અનુભવ વિશે કે એની અપરોક્ષ તરફ દર્શાવતા વિશે મને કશું કહી શકે નહિ. એ વિશે લખાયેલું પુસ્તક પણ આ વિશે આપણને કંઈ કહી શકે નહિ. મારો એક રંગનો અનુભવ અને એ રંગનાં અંધારણનો વૈજ્ઞાનિક અહેવાલ— એ વચ્ચે કશો સમ્બન્ધ નથી. મારું રંગનું જગત સહુ પ્રથમ મારું છે. એને અંગેની નિષ્ણાતની માહિતીથી એ અવાન્તરિત ઘટું નથી. દષ્ટિ વિશેની સૈદ્ધાન્તિક ભૂમિકા આપણે જે જોઈએ છીએ તેની પ્રમાણભૂતતા માટે કોઈ આવશ્યક નથી. મારું રંગનું જગત એ અર્થમાં એક વિશિષ્ટ જગત છે. એનું ક્ષેત્ર અને એની સામગ્રીને જે અનુભવનું છંડાણ હોય છે કે એને વિશેના પછીથી આવતા સૈદ્ધાન્તિક પ્રવાસાઓથી નિરપેક્ષ હોય છે. આપણે જે આંખે જોઈએ છીએ તેને વિશે જે કહું, તે મારા આખા જગતને હાથ પડે છે. મારા અસ્તિત્વના વિશિષ્ટ અંશો તે કશીક ઇતિહાસ, સમાજવિદ્યા કે મનોવિજ્ઞાનની વિભાવનાઓથી નહીં થતા નથી. એ બધું

આગવી રીતે અને ફરી બદલી ન શકાય એ રીતે મારું હોય છે. એ મારું છે એમ કહું છું ત્યારે સહુથી પ્રથમ તો એનો અર્થ એ કે એ મને અમુક Vantage Pointથી આપવામાં આવ્યું હોય છે. મારું શરીર એ વાસ્તવમાં આવું એક બિન્દુ છે જેના સમ્પન્નમાં ચાક્ષુષ ઘટનાઓને એતું સ્થાન પ્રાપ્ત થાય છે. મારું શરીર એ મને તત્ક્ષણ સહજ રીતે અનુભવાતી વાસ્તવિકતા છે. એ શરીરરચનાશાસ્ત્ર કે એના વિદગ્ધતાભર્યા જ્ઞાનનું પરિણામ નથી. આ જે પહેલેથી આપવામાં આવ્યું છે તે જગતનું મહત્ત્વ વિજ્ઞાન જે જગત સંપડાવે છે અને જે આપણા વ્યવધાનરહિત અનુભવને વિષય છે તેનાથી અગ્રતા ધરાવે છે. આ અગ્રતા તે શું તે આપણે સ્પષ્ટ કરવાનું રહેશે.

જેમ આપણા સમયમાં કાર્યને બાહ્ય ભૌતિક અસરકારકતાને રૂપે લેખવામાં આવ્યું છે તેમ તત્ક્ષણ થતા અનુભવની ગુણવત્તાને પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનની કાર્ય-કારણની જોડીમાં સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે. અમુક પરિસ્થિતિ વિશેની સાચી સમજૂતી એટલે એની પુરોગામી પરિસ્થિતિ અને એના સંબંધમાં આવેલી બીજી વસ્તુઓનો હેવાલ. મારા વિષાદ એ શાને કારણે ઉદ્ભવ્યો તે વિશે હું કહું તો સમજાવ્યો કહેવાય. તે જ રીતે તીવ્ર વેદનાને પણ મારા જીવનના આગલા પ્રસંગો સાથે સાંકળીને સમજાવું તો સમજાવી કહેવાય. મારી લાગણીની વાસ્તવિકતા પણ ઉદ્દીપન અને પ્રતિભાવની શૃંખલા જોડી આપીને સમજાવાય. આ જાતની સમજૂતીઓ અને અહેવાલો ગમે તેટલાં સૂક્ષ્મ હોય તેમ છતાં એમાં ઘટના જે રીતે બની, આપણી ચેતના સમક્ષ અવિકલરૂપે જે રીતે પ્રકટ થઈ તે રીતે જોવાનો ઈન્કાર હોય છે. પૃથક્કરણની આ સમગ્ર પદ્ધતિ સામેની પ્રતિક્રિયારૂપે આપણે અવ્યવહિત અનુભવની પ્રાથમિકતાની વાત કરીએ છીએ. જે કાંઈ બન્યું હોય તેનાં ઉદ્ભવસ્થાનો, તે બનવાની શરતો એનાં કાર્યકારણની ભૂમિકા, એની પુરોગામી ઘટનાઓ - આ બધાની વાતો થાય છે પણ એમાં એને વિશેની મૂર્ત અભિજ્ઞતામાં રહેલી સંકુલ સમૃદ્ધિની ઉપેક્ષા કરવામાં આવે છે. આ અભિજ્ઞતા અર્થના બંધારણનો એક મહત્ત્વનો પાયો છે. મારા જગતની આ ક્ષિતિજની અંદર બધા વૈજ્ઞાનિક અને ઐતિહાસિક નિર્ણયોને આપણે સમજીએ છીએ, એનો અનુવાદ કરીએ છીએ અને એ વિશે પ્રવૃત્ત થઈએ છીએ. કાર્યકારણ કે ઉદ્ભવસ્થાનો વિશેનું પૃથક્કરણ પણ મને મારા આ જગતની મર્યાદામાં સમાજાય છે. ભલે આ સમજ અત્યંત મર્યાદિત હોય પણ એની આ મર્યાદા જ જગતમાંના થતા મારા બધા projectionના પર અસર પાડે છે. આપણી બધી જ જ્ઞાનની શાખાઓને ફરીથી પાછી અસ્તિ-

આ Transcendental structure તે રોજિન્દા જીવનની ક્ષિતિજ અને એની સાથે 'સ્વીકારેલાં ગૃહીતોનું' બનેલું હોય છે અને આ ગૃહીતો એટલે આપણા અસ્તિત્વના metaphysical constants. જેને આપણે રોજિન્દા જીવનમાં કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ તેને આ fictive conscious-processની રચનાત્મક પ્રવૃત્તિ આપણી આગળ સ્પષ્ટ કરી આપે છે. સાહિત્યિક કૃતિમાંની સૃષ્ટિ આ જગતને પ્રતિબિંબિત કરે છે એવું નહિ એથી ભલદ્દું એ આપણા જગતના અનુભૂતિગત પાસાને પ્રકટ કરી આપે છે.

તો ફિનોમિનોલોજી અને સાહિત્યિક સિદ્ધાન્ત એમ આપણે જ્યારે કહીએ છીએ ત્યારે આપણે શેની વાત કરતા હોઈએ છીએ? ઘણાને એવું કુતૂહલ થશે કે આમાં હુસેઈની વાત ક્યારે આવશે? જમને ફિનોમિનોલોજી શું છે એની ખબર નથી એમને એમ થશે કે એ વિશેની વાત તો થઈ જ નહિ. પણ મારો હેતુ ફિનોમિનોલોજીનો Jargon વાપર્યા વગર એની વાત કરવાનો હતો. હું અહીં પહેલી વાર Intentionalityનો ઉલ્લેખ કરું છું. એની સાથે સાથે Reduction, epoche, noesis, noema અને બીજી બધી વપરાતી સંજ્ઞાઓનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી. ફિનોમિનોલોજીની સીધી વાત કર્યા વિના મેં આરી મર્યાદામાં રહીને એની શૈલી અને એની દિશાની વાત કરી છે.

પ્રખ્યાત ફિલસૂફ હોઈટહેડ mathematical logic શીખવતા હતા એ વિશેની ટેકનિકલ ચર્ચાઓ આખા સત્ર દરમિયાન ચાલતી રહી પછી એક વિદ્યાર્થીએ એકાએક પૂછ્યું, 'સાહેબ, આ બધાને મરણ સાથે શો સંબંધ છે?' જ્યારે ફિલસૂફ હોઈ પ્રશ્નનો જવાબ આપી ચક્રો નથી ત્યારે એ એ વસ્તુ વચ્ચેની ભેદરેખા દોરી બતાવે છે. અહીં આપણે philosophy in literature અને Philosophy of literature વચ્ચે ભેદ કરી બતાવ્યો. આપણે રોજિન્દા જીવનનું જગત અને સાહિત્યકૃતિમાંનું જગત એ વિશેની જો ચર્ચા કરી એમાં આપોઆપ સાહિત્ય અને ફિલસૂફી વચ્ચેના સમ્બંધની વાત પણ આવી ગઈ. સાહિત્ય કૃતિમાંના જગતનું ontological status શું, સાહિત્ય કયા અર્થમાં જ્ઞાન આપે છે એમ કહેવાય, કળાનું સત્ય શું—સાહિત્યની ફિલસૂફીના આ લાક્ષણિક પ્રશ્નો છે. ફિનોમિનોલોજી આવી ટેટલીક મહત્વની સંજ્ઞાઓ, વિભાવનાઓ અને અર્થો જે રસાનુભવ સાથે સંકળાયેલા છે તેને એનાં મૂળમાં જઈને ચેતનાની એક પ્રવૃત્તિ લેખે તપાસે છે. એનો મુખ્ય ઝોક તે રસપ્રાય પદાર્થ શી રીતે રચાય છે તેનું વર્ણન અને તેની સમજ આપવાનો છે.

અંત્યસમીક્ષા

(પડધાની પેલે પાર : (કાવ્યસંગ્રહ) ચન્દ્રકાન્ત શેઠ. ૧૯૮૭. આર. આર. શેઠની કંપની - અમદાવાદ. મૂલ્ય : રૂપિયા : ૨૬)

કવિતા પાસે પહોંચવાનો કોઈ એક જ દરવાજો નથી એ આપણે સૌ જાણીએ છીએ. સર્જકચેતનાથી રણકતો કવિ કૃતિએ કૃતિએ ભાવક માટે નવા દરવાજાઓ ખોલી આપતો હોય છે. કૃતિના ભાવન દરમિયાન સર્જકે ઉઘાડેલા વિવિધ વિસ્મયકારક દરવાજાઓમાંથી પસાર થતાં ભાવક પોતે પણ અવનવા દરવાજાઓ ખોલતો કવિતાનો સાક્ષાત્કાર ઝંખે છે. પણ ક્યારેક સર્જકનેય જાણુ ન થાય એમ કવિતા પેલા દરવાજાઓની બહાર રહી/નીકળી જતી હોય છે. આપણા નામી કવિઓના હાથમાંથીય કવિતા સરી ગયા પછી રોષમાં ઠાલા શબ્દો જ ખખડતા રહ્યા—નાં ઉઘાડેરણાં સમકાલીન સાહિત્યમાંથી આપી શકાય એમ છે.

‘પવન રૂપેરી’ અને ‘જીલડતી દીવાલો’માં કેટલીક નોંધપાત્ર કૃતિઓ આપનાર કવિ ચન્દ્રકાન્ત શેઠ ‘પડધાની પેલે પાર’ લઈને આવે ત્યારે ભાવક સાકાંક્ષ હોય એ સ્વભાવિક છે.

‘પડધાની પેલે પાર’માં પૂર્વેની સંવેદનશીલતાને સ્થાને આજે અનુભવાતી નિશ્ચેતનતા, જીવનની નં ઉઠેલાતી ગૂંચો, હતાશા, ખાલીપો, જીખડી ગયેલા અજાણે ફરીથી જાંડે ઉતારવાની મથામણ એક તરફ છે; તો ખીજ બાજુ કવિ અધર-સેલફને સમજાવીને કે આત્મસાક્ષાપ દ્વારા (જેમાં આત્મભાત્સનાનો સૂર પણ લાગ્યો છે) જાતને સમજાવના પ્રયત્નો કરે છે, સત્ય - અસત્ય સન્દર્ભ

કટાક્ષના પાસવાળી દેટલીક રચનાઓ આપે છે. વિષ્ણુના રહસ્ય સન્દર્ભે પ્રશ્નો/ ઓજ પશુ કયાંક છે. સંગ્રહની દીર્ઘ રચનાઓમાં કવિ પોતાને સમ્યોધે છે, પોતાને સ્વલેખા સ્વધર્મને વ્યક્ત કરવા તાકે છે.

સરળ પારદર્શકતા વડે કાવ્ય સિદ્ધ કરવું એ વધુ કપરું કામ છે. ‘પદધાની પેલે પાર’માં કવિની આવી મથામણુ જોઈ શકાય છે. પણ સંગ્રહની મોટા ભાગની રચનાઓમાં તો કાવ્યરૂપ પામ્યા વિનાના વિચારો/વિધાનો, પદાવલિમાં અનવધાન, રચનાવિધાનમાં એકવિધતા તથા કૃતિના નિર્વહણમાં આવતા આંચકાનો અનુભવ લાવકને મહદંશે નિરાશ કરે છે.

‘તડકાએ વિશ્વાસેથી ફૂલ પર નજર ઠેરવી
ને ફૂલ સર્વાંગે જીધડી શક્યું’ સૌને માટે
પંખી ડાળ પર બેસે છે

વિશ્વાસની સુકુમાર હથેલી જોઈને...’ (પૃ. ૭૬)

‘વિશ્વાસ’ અને ‘પગથિયાં’ની પંક્તિઓ વાંચતાં કાઈ ‘સાહિત્યપ્રિય વિદ્યાર્થી’ના નિમ્નધની પંક્તિઓ તો નથી વાંચતાં ને? —એવો પ્રશ્ન સહજ રીતે થાય છે. ‘પગથિયાં’માં ‘પગથિયાંથી જીંચેય જવાય ને નીચેય જીતરાય’ એ પંક્તિના વિચાર-વિસ્તાર, પગથિયાંને જુદી જુદી પ્રક્રિયા સાથે જોડી કરવામાં આવ્યો છે :-

બીજામાંથી વૃક્ષ મુધી પહોંચવાનાં પગથિયાં ક્યાં ?

ક્યા પગથિયાથી પેલી વાહણી જીતરી આવે છે ધરતી પર ને ચાંદની જીતરી આવે છે રમવાને પોયણા સાથે ?

અન્ત તરફ જતાં વિચારનું ગચ્છું આવી પડે છે :

દેટદેટલાં પગથિયાં ચઢી આપણે માટીમાંથી મનુષ્ય થયા

ને દેટદેટલાં પગથિયાં ચઢ્યું આપણે દેવ થવા ? (પૃ. ૩૭, ૩૮)

કાવ્યશાસ્ત્રમાં સરળતાનો અર્થ મુખરતા થતો નાંખ્યો છે :

‘કયાંથી આરંભું’ ને કયાં અટકું ? —ની શરૂઆત ‘કયાં રચી શકાશે સેતુ ? / કયાંથી બાંધી શકાશે ઘર ?’ જેવા પ્રશ્નોથી કર્યા પછી રથ અને ઘોડાના જાણીતા રૂપકનો ઉપયોગ ખાસ કશું સિદ્ધ કરી શકતો નથી. રચના આગળ જતાં વધુ ને વધુ મુખર બનતી જાય છે : ‘બુદ્ધિ-વિચાર-સમજ આવી કાઈ વસ ખરી ? / સ્નેહ ને શ્રદ્ધા-આવી કાઈ જાણુસ ખરી ?’ વિષ્ણુમાં ન જોડવાઈ શકતો નાયક તથા તેની પરમતત્ત્વ સન્દર્ભે મૂંઝવણ પશુ સપાટી પરથી રજૂ થાય છે :

‘આ વૈશ્વિક વણાટમાં મારાથે તાણાવાણા શું નહીં મેળવાય ?

કોણ છે એ વણકર ?

જે અમને અમારા તાણાવાણા યોગ્યવા દેતો નથી ? (પૃ. ૫)

આટલું કહ્યા પછી પણ ‘કોણ ઉકેલશે અમારી ગૂંચ ?’ એવું પૂછવાની લાલચ રોકી શકાઈ નથી.

‘કેમ કરીને કરું’ સ્થિર મને ?’ —રચનાની આરમ્ભની પંક્તિઓ કાવ્યમાં કશુંક બનશે-ની આશા જન્માવે છે. કાવ્યનાયક હાથ મૂકવા જાય છે ત્યાં ગાબડું પડી જાય છે, પગ મૂકવા જાય છે ત્યાં જ રસ્તો છટકી જાય છે ને ‘ધડીએ ને પડીએ ગાંઠ વળી જાય છે સ્વાસમાં’. કરશે જોડાઈ શકાતું નથી-ની હતાશા સ્વાભાવિક રીતે પ્રગટતી હતી ત્યાં સ્પષ્ટતા પ્રવેશે છે. અન્તે ‘મુશ્કેલ છે અહીં’ કાઈનીય સાથે બંધાવું’ (પૃ. ૯) આવતાં કાવ્ય ફસડી પડે છે.

‘મારે જન્મદિવસ જેવું હતું કાંઈક’ સંગ્રહના પ્રથમ કાવ્યની સાથે ચાલતાં ભાવક અન્તને કદપી શકે છે. એટલે કે અન્ત સુધી ભાવકની ઉત્સુકતા કવિ ટકાવી શકતા નથી. સત્ય-અસત્ય વિષયક રચનાઓ જાડા કટાક્ષ, પ્રશ્નો અને વિધાનોને વીંધી કાવ્યાનુભવ કરાવી શકતી નથી ‘અસહિયતના અસીમ ઉદાસ’ને પ્રગટાવવાનો પ્રયત્ન પણ વાચાળ છે.

‘પડ્યાંની પેલે પાર’નાં ફેટલાંય કાવ્યોમાં ઓગળ્યા વિનાના વિચારો/વિધાનો ખખડ્યા કરે છે ને કાવ્યરૂપને ખણિત કરે છે. ફેટલાંક ઉદાહરણો જોઈએ ;

—‘શ્રદ્ધાના ઝળહળ સાન્નિધ્યમાં પામી શકાય છે એક બળવાન હોડા

કોઈ વૈશ્વિક ગૂંચનો’ (પૃ. ૭૪)

—‘આપણા જીવનની ક્ષેત્રકુશળતા થે નરી બોજલ બની જાય છે’ (પૃ. ૬૮)

—‘આપણે નિઃસહાય-શા બની જઈએ છીએ આપણી જ નજરમાં
ને એક ભાંડી અમૂંઝણમાં ભિતરી પડીએ છીએ’ (પૃ. ૬૬)

—‘મારી સામે આજ મારી હસ્તીનું તોફાન તંગ જામે’ (પૃ. ૧૨૧)

—‘આપણા પગલામાં નિર્ભયતાને ભગવા દો’ (પૃ. ૭૫)

આવા વિચારો/વિધાનો જેમ કહે છે તેમ ફેટલાક શબ્દગુચ્છો, જે મોટે ભાજે કાવ્યના ઉત્તરાર્ધમાં જ આવે છે, તેય કહે છે. ‘મુદામ વાત આટલી જ’ (પૃ. ૧૩) ‘અમે સમજી ગયા છીએ ટુંકાણમાં કે’ (પૃ. ૧૮) ‘મને ખબર પડી ગઈ છે’ (પૃ. ૨૬) ‘આપણે હવે સુરુપ છીએ’ (પૃ. ૩૮) આવા શબ્દગુચ્છો વધુ સ્પષ્ટતા માટે કે વિચારના ઉત્થા માટે કવિ વાપરે છે. પણ એની અનિવાર્યતા સિદ્ધ થતી નથી. આવા ગુચ્છોને કારણે કાવ્યમાં આંચકા અનુભવાય છે.

‘પડધાની પેલે પાર’માં કવિ પદાવલિ માટે આજા સતક નથી એવું વિધાન પણ સંઘાધારે જ કરી શકાય. પછી વિલક્ષિતા ઉપયોગથી થતી રૂપકોની વણુઆર તરફ ચન્દ્રકાન્ત શેઠનું ધ્યાન કેમ નહીં ગયું હોય? ‘પોકળતાની પાટી’ (પૃ. ૪) ‘ભેંદારતાનું પોટલું’ (પૃ. ૧૮) ‘નજરનાં પુષ્પ’ (પૃ. ૩૨) ‘શ્રદ્ધા અને સમજનાં સેતુ’ (પૃ. ૭૪) ‘આશાનો હિમ્મશ’, ‘અંખનાનો ધૂપ’ (પૃ. ૧૦૦) ‘શુભેચ્છાનાં બીજ’ (પૃ. ૧૧૩) અન્ય ઉદાહરણો લાવકેએ જાતે શોધી લેવાં.

પદાવલિમાં ક્યારેક ઉદ્ધૃત શબ્દોનો મિનજરૂરી પ્રવેશ જોવા મળે છે. ક્યારેક બોલચાલની ભાષા સાથે સંસ્કૃત પદાવલિ તો ક્યાંક તત્સમ પદાવલિનું વજન વધે છે. આ કારણે ભાષામાં સંસ્કૃત પ્રવેશે છે. ‘આપણો સંકલ્પ જ આટલો સિતમગર’ (પૃ. ૫૫) ‘મારા હવાયેલ જિસ્મમાં’ (પૃ. ૨) ‘કોઈ પણ દૂધને ખીલવા માટેની સલામત બૂમિકા જ ગાયબ’ (પૃ. ૮) ને ત્યારે આજનો મોઢૂ રહેલો કાર્પેકમ (પૃ. ૨૫) કાવ્યનેય મુલતવી રાખવાની મંજા હોય છે (પૃ. ૨૩) ‘આપરડીના સત્ય સામે / તો હોય જ નહીં ને કોઈ પ્રત્યવાય !’ (પૃ. ૭૦) ‘પણ હે મારા મહેલશુહાર !’ (પૃ. ૫૮) પોમાઈ જઈને મધુના ઘટના ઘટ કાલવી દીધા (પૃ. ૨૦)

‘ધર તો ક્યાંનું ક્યાંય...’માં ‘મારી અંદરની રિક્તતામાં’ ‘મારી ચારે તરફ’ તથા ‘મારી ધરતીમાં જીંડે ને જીંડે ચોંટાડવા’ જેવા પંક્તિ-ખણો મળે છે. ‘મારી’ શબ્દ વિના પણ કવિ જે સૂચવવા માગે છે તે ભાવકને પહેંચે જ છે, એવું જ ‘મારા અંદરના અને બહારના સૌ લોક (પૃ. ૨૫) ‘પંક્તિ માટે પણ કહી શકાય.

‘ગઈ કાલના પાગલ પવને બહેર ક્યું’ છે : / વૃક્ષની સાથે પ્રેમ કરવો એ એનો મૂલ-સિદ્ધ અધિકાર છે’ (પૃ. ૩૬) તથા ‘સામાની થરતે જ ઓળખાય છે વિધાસ’ - વાંચતાં ચુલ્લવન્ત શાહના કોઈ અપરાધિયા નિબંધની પંક્તિઓનું બળે-બળે રૂમરણ થાય છે.

સ્વ. બુપેશ અધ્વયુએ ‘એક ઈજન’માં સામર્થ્યથી, મનહરની છટા સિદ્ધ કરી છે, પણ ચન્દ્રકાન્ત શેઠ મનહરનો એવો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી શક્યા હોવાનું અનુભવાનું નથી.

કવિ ચન્દ્રકાન્ત શેઠની સર્જનશક્તિનો લાભ જે કાવ્યોને મળ્યો છે એમાં ‘વાંધો નથી ગર્વાશે’, ‘આવતી કાલે સૂરજ ઊગશે જ’, ‘આઠ સંવેદનચિત્રો’, ‘એ જ મને સુઝેલો સ્વપ્ન’ મુખ્ય છે.

‘વાંધો નથી ગવાશે’—તો ગુણ સરળ પારદર્શકતા છે. લીલાં પાન પહેરીને હાલતી ડાળને જોઈને બુલાશે તથા... ગવાશે એવો વિશ્વાસ સ્ફુરે છે.

‘એ હાથથી જે બંધાય છે તે જ ચરણથી એમ જ છૂટી જાય છે’ કાવ્યની શક્યતા વિસ્તરતી આ પંક્તિ પછી

‘મનને જોઈને જ શબ્દો વધુ જોડાય છે કવિતામાં’ જેવી બિનજરૂરી પંક્તિ પછી કઈ રીતે પ્રવેશી ગઈ હશે? અન્તમાં મધપૂડાના રૂપક સાથે મધ-માખીના નહીં, પણ કૂલોનાં ડંખ છુરવતાં પડવાની પેલે પાર હસતાં હસતાં પહોંચી જવાશે—ની સહજ અભિવ્યક્તિ મધુર વેદનાને ઝંકૃત કરે છે.

‘આવતી કાલે સૂરજ ઊગશે જ’માં અન્દરના સજળ, સ્ફૂટ, હવાયેલા વાતાવરણમાં કાવ્યનાયકની મનઃસ્થિતિ ઉચિત દસ્તકદ્વયન રજૂ થાય છે :

‘લલે હું જાડિયામાં રૂબેલો રહું’ માખ—શા’

નાયક પ્રકૃતિ (અન્દરની અને બહારની) સાથે એકરૂપતા અનુભવે છે. હવે વિસ્મય, આનન્દ અનુભવવાની ઈચ્છા પણ થતી નથી. એની સાથે જ ‘મારે નથી જગાડવા સૂરજ ને ચંદ્ર’ પંક્તિ ઉચિત સન્દર્ભ સાથે આવે છે, આવી સ્થિતિમાં રતિસુખની ઈચ્છાનો અભાવ છે એની કાવ્યાત્મક અભિવ્યક્તિ પ્રગટે છે : ‘જીભગરાએ ધીકતા રહે છત્રપલંગ’, ત્યાં જ—

‘મારે કશું કરવું નથી આ

અકાળે હવાયેલી જિંદગીમાં’

— પંક્તિ કાવ્યના સૌન્દર્યને ખણિત કરે છે. પછીના ખણમાં લાઘવથી મનના દરિયા તથા ભરતી સૂઝપૂર્વક નિરૂપાય છે. ‘ઝોમાસુ કંઈ ખારેમાસતું’ હોતું જ નથી’ દ્વારા આશાનો સંચાર થાય છે. અન્તની આ પંક્તિ પૂર્વેની રૂપજ્ઞતા ન હોત તો કાવ્યને વધુ લાભ થાત. કાવ્યમાં રૂપકનો વિનિયોગ તથા અછાંદસની છટા પ્રમાણી શકાય છે.

‘આઠ સંવેદન ચિત્રા’માં નાગ, મગર, મહિષ, કરોળિયો વગેરેની વિશેષતાઓ લાષા-લય દ્વારા પ્રગટે છે. સાથે સન્દર્ભોનો વિસ્તાર કાવ્યમાં પામી શકાય છે. લાષા-લય વડે ઊપસતું જોડતું સંવેદનચિત્ર સ્પૃહણીય બન્યું છે.

હૈર્ષ રચનાને કાવ્યધરી પર સ્થિર રાખવી એ મુશ્કેલ કામ છે. વિચારનું તત્ત્વ કાવ્યરૂપ પામ્યા વિના રચનામાં ખખડતું ન રહેવું જોઈએ. વિસ્તાર પણ વિશૂંખલ ન બનવો જોઈએ. સંગ્રહની ચાર-પાંચ રચનાઓની સરખામણીમાં એ જ મને સૂઝેલો સ્વધર્મ અને ‘ચલ કવિ ! ચલ !’ નોંધપાત્ર

છે. અલગત, ક્યાંક અભિધાયુક્ત પંક્તિઓ કે થોડો પ્રસ્તાર કહે જ છે. ‘એ જ મને સૂઝેલો...’ના પ્રથમ ખંડના આરંભમાં બે તરેથી વહેરાવવાની-તૂટવાની વેદના; અંદરનાં તોફાન ને તાણસૂઝપૂર્વક નિરૂપાય છે. ભાવક જાણે આ વાત બરાબર નહીં સમજે માની ‘મારી સામે આજ મારી હસ્તીનું’ તોફાન તંત્ર જામે’ કહેવાનો હિત્સાહ કવિ શક્તી શક્યા નથી. એવાર તબે દબાવતી હસ્તીના તૂટેલા આકાશમાંથી પક્ષીઓ પણ પાછાં વળે છે. આવી મનઃસ્થિતિમાં નાની ઘટના પણ વ્યક્તિને કેવી ડોરી - ડોચી નાખે છે એની વેદનારસિત ભાષા - ભંગિ ભાવકના સંવેદન તન્ત્રમાં રણક્યા કરે છે.

‘ટીપે ટીપે જાઈ મને ટપ ટપ ટેચે.’

બીજા ખંડમાં અધર-સેફ્ટનું સમ્બોધન શબ્દસ્થ યુગ્મ છે. ચાર દીવાલોની મર્યાદામાંથી મુક્તિ મેળવવાનું ને અંદર જોઈ રસના પ્રકાશને અનુભવવાનું સૂચન કાવ્યનાયક મેળવે છે. આ ખંડનો પ્રસ્તાર ઝાંઝો કરી શકાયો હોત. ત્રીજા ખંડમાં વિપ્રયોગે શુદ્ધ થતો સ્વર સંભળાયું છે. પોતાની ઝોળખ સ્પષ્ટ થતી જાય છે. અંદરના અંત્ર ખોલવાની વાત આવે છે ત્યાં કાવ્યનો સ્કંધ આવે છે.

‘મારે મારી માટીમાં જ વાવવી કલમ.’ અહીં સ્લેષ વડે કાવ્યની શક્યતા વિસ્તરે છે. મૂળથી તે ફળ લગી ચાલતા રસના માણી-પ્રમાણી શબ્દે શબ્દે, મૌને મૌને વ્યક્ત થવામાં જ કાવ્યનાયકને સ્વધર્મ પમાય છે.

કવિની સર્જકતાનો અનુભવ કરાવતી કેટલીક પંક્તિઓ માણીએ :

—‘ટીપે ટીપે જાઈ મને ટપ ટપ ટેચે.’ (પૃ. ૧૨૨)

—‘આ અક્ષરોમાં જિંઝા કોતર કરતી આંસુની રેખ.’ (પૃ. ૫૬)

—‘જલમાંથી માછલીને તોડીને મુઠ્ઠીમાં જકડી દેવાય છે.’ (પૃ. ૨૨)

—‘ને આંધળા હાથ/ખખડાવી જુએ હડકટે ચઢતા આસપાસને.’ (પૃ. ૨૧)

—‘ખાલી જઘાશય સમુ’ આભ’ (પૃ. ૬)

*

આઠમા-નવમા દાયકાની કવિતા વિશે વારંવાર અસંતોષ પ્રગટ કરતી વેળાએ કવિ-વિવેચક ચન્દ્રકાન્ત શેઠે પહેરેલાં ચશ્માં ‘પડધાની પેલે પાર’ (એ પણ નવમા દાયકામાં જ પ્રગટ થાય છે!)નાં કાવ્યચયન વખતે એમને કેમ ખપમાં નહીં આવ્યાં હોય ?

‘પડધાની પેલે પાર’ સાથે પાછળથી જોડાયેલી નર્મદ-ચન્દ્રકાન્તમની ઘટનાનો

ઉલ્લેખ કરવો પણ જરૂરી લાગે છે. આ સંગ્રહને પાંચ વર્ષના ગાળામાં પ્રગટ થયેલા કાવ્યસંગ્રહોમાંથી શ્રેષ્ઠ સંગ્રહ તરીકે ચંદ્રક આપવામાં આવ્યો છે ! નાનાં-મોટાં પારિતોષિકો ને ચંદ્રકોથી સન્માનિત કૃતિઓનું પુનર્મુદ્રણકન કરવાનો સમય કચારનોય પાડી ગયો છે. પારિતોષિકોની, ચંદ્રકોની વિશ્વસનીયતા કેમ ડગમગવા લાગી છે એવું પૂછવાની જરૂર છે ખરી ?

બાર—બાર—તેવ્યાસી.

—જયદેવ શુક્લ.

(‘જેમતેમ’-ઈન્દુ ગોસ્વામી, ચંદ્રમૌલિ પ્રકાશન, અમદાવાદ, ૧૯૮૮. પૃ. ૭૬, કિંમત રૂ. ૧૯=૦૦)

અર્થપ્રધાન કવિતાને સામે છેડે જઈ કવિતા કેમ ન રચાય એ પ્રશ્ન આધુનિક કવિતાના સંદર્ભમાં વારંવાર પુછાતો રહ્યો છે. આધુનિક કવિતામાં અર્થના પરંપરાગત કેન્દ્રને છેડી-ઝૂંસી અનુ-અર્થતા સિદ્ધ કરવાની મથામણુ ફેટલાક કવિની ફેટલીક રચનાઓમાં, અલગ અલગ રીતિવિધાનથી જોઈ શકાય છે. આ અનુઅર્થતા માનવીય પરિસ્થિતિની અસંગતિને મુખ્યત્વે નિરૂપે છે. અભિવ્યક્તિની અનેક સુદાઓથી અસ્તિત્વની અનુઅર્થતા કાવ્યમાં સિદ્ધ થઈ શકે. તકને સામે છેડે જઈ, અકસ્માતોની રચનાથી, પ્રાસની સંગત-અસંગત રમત દ્વારા, અર્થના પરંપરાગત પાસાના વિડમ્બન દ્વારા, પ્રયોગવક્તાથી, ઇન્દ્રિયવ્યત્યયોની અળવીતરી યોજનાથી, પરંપરાગત ભાષા સાથે સંકળાયેલા અર્થ-ભાવવિશ્વથી ઊંઢી જઈ અને ભાષાના ગત્યાત્મક આક્રમણુ તેમ જ ઉક્તિ-વિશેષોથી કવિતામાં અનુઅર્થતાનો અર્થ અર્થહીનતા કે અર્થનો દોષ નથી પરન્તુ બને એટલી ઘળકટતાથી, વાગ્મિતાથી, કથનાત્મકતા તથા નાટ્યાત્મકતાથી કવિતાની ભાષાને ખૂણા કાઢતી, અર્થઊંઢી બનાવવી અને પરંપરાગત ચિત્તને સંરચનાઓના સમયને વેરવિખેર કરી નાખવો એ જ અનુઅર્થતાના નિરૂપણુ પાછળનો સર્જનાત્મક આશય હોઈ શકે.

‘જેમ તેમ’ની મોટાભાગની રચનાઓમાં પરંપરા, જાત, માનવીય પરિસ્થિતિ અને ભાષાના તણાવને તિર્ચકિતાથી આલેખવાનો પ્રયત્ન છે. આ માટે કવિએ ઉપર વર્ણવી એવી ફેટલીક કાવ્યાત્મક પ્રયુક્તિઓનો આશ્રય લીધો છે પણ દર વખતે આ પ્રયુક્તિઓ કાવ્યત્વ સિદ્ધ કરે છે એવું ભારપૂર્વક કહી શકાશે નહીં. ‘જેમતેમ’ની મોટાભાગની રચનાઓમાં બેફિકરાર્થ, વ્યંગ તથા આયર્ની દ્વારા અનુઅર્થતાને રૂપ આપવાની મથામણુ પણ સાથે સાથે ગુંથાઈ છે. આ

રચનાઓમાં કવિ આપણી કહેવતો, લોકોક્તિઓ તથા મધ્યકાલીન કવિની પદ્યવલિ ઈત્યાદિનાં સાહચર્યો, સંસ્કારોને તિર્થંકૃતાથી આજના સંદર્ભમાં યોજે છે અને આ બધાં સાથે સંકળાયેલા પરંપરાગત અર્થનાં પાસાને અર્થભીર રહી તપાસે છે.

એક તો કાળોતરી વેળા અને
-એમાંય કપાંકારો ભળે
મન વગરનો માળવો ચાલે
અને સામે જ તરભેટો મળે (પૃ. ૭)

અથવા

વટના માર્યા
આપે હાર્યા
શીદને તે આકાશ ઉપાડી લીધું
હ્યા તલપાપડિયા (પૃ. ૮)

અથવા

નેટલાં ચરણ એટલી કાશી
ચોરને ભેરે જીવતી કાંસી (પૃ. ૧૦)

અથવા

શબ્દવેધી સવ્યસાચી સ્ફોટના અણુસાર પર
એક ટીટોડી અનુષ્ટુપ આંખને તકિયા કરે (પૃ. ૪૬)

‘‘જેમતેમ’’ની મોટાભાગની રચનાઓ અત્યારના જીવાતા સમય અને વીતી ગયેલા સમય વચ્ચેનું વેરવિચેરપણું સૂચવે છે. બંને સમયની કાવ્યભાષા કે અભિવ્યક્તિ વચ્ચેનો સંનિકર્ષ પણ આ દ્વારા સૂચવાતો જાય છે. દરેક કવિની મધ્યમણ આ હોય છે : પરંપરાપ્રાપ્ત ભાષા, હિતિલઢણો અને આજની ભાવસ્થિતિઓ વચ્ચે સંબંધ કેવી રીતે સ્થાપવો ? અસ્તિત્વના પ્રશ્નો અને ભાષાના પ્રશ્નોને સામસામે, સાથે સાથે મૂકીએ તો કેવાં પરિણામો આવે એની જિજ્ઞાસા પણ ક્રેટલીક રચનાઓમાં ક્યાંક ક્યાંક છે. ભાષાથી અસ્તિત્વની સંરચના પૂરેપૂરી પામી શકાતી નથી તે વિષયની આસપાસ ધણી કવિતાઓ આપણા સમયમાં યઈ છે. ‘મૂળને નાતે’, ‘ટહેલ’, ‘હસ્ત હો વા દીર્ઘ’, બાંતિ, ‘ચોકડી ચોકડી ચોકડી’ ‘વમજાટ’ ‘પંખીની બોલીમાં’ ‘જીભ ચમારણુ’ ‘અરથ અલૂણી’ વગેરે રચનાઓમાં ભાષા-વાસ્તવિકતા ને અસ્તિત્વના સંબંધની મૂંઝવણો વ્યક્ત યઈ છે. પરંપરા, ભાષા, જીવન સાથે મૂગચઢેદ શક્ય નથી.

ભાષા સ્વ અને અન્યના સીમાડા વિસ્તારે છે, સંકેતે છે—

પરકાયા પરવેશનું અમને

એવું તો રસધેણું

ચપટીક તાંદુલમાંથી નીકળે

શામળિયો અલબેણું

આ પરંપરાપ્રાપ્ત ભાષા વારસામાં મળી છે છતાં કવિનું કામ તો ‘મૂળને’ નાતે ઉદ્ધરો ચાલે ક્ષતો ‘કારાખીર’ જ છે. ‘શબ્દચેતનાની ખંડિતતા’ એ જ સર્જકની ‘વાસ્તવિકતા’ છે. આ સભાનતા પણ યોછી મહત્વની નથી. કવિતા અને જીવાતું જીવન બંને સાથે સાથે મૂકી ‘ઐયિયું સૂરજ’માં જોવાયાં છે. ઊઠાં-ખૂઠાં ને પૂઠાંની નાતમાં લળવાનો કવિનો હઠપૂર્વકનો ઈન્કાર છે. વ્યવહાર-દક્ષ જગત જોડે મેળ મળતો નથી. શંકરભાઈના છાણાં થાપવાથી લઈ બાળરાભૂતની ચોટલી કાપવા શક્ય, અશક્ય બધાં જ કામ કરવા એ તત્પર છે. શરત માત્ર ‘ઐયિયું’ સૂરજ ઊગાડવાની છે. કવિતાની પ્રક્રિયામાં, ભાષા સાથેના મુકાબલામાં દરેક કવિ કેવી હલપારી ભોગવે છે તેની વાત અહીં તથા અન્ય કવિતામાં વક્તાથી કહેવાઈ છે.

નહીં અક્ષર નહીં અંગૂઠો

એવા આ ઉજ્જડ ગામનો પરધાન

મને

બનાવ્યો તો કોણે બનાવ્યો (પૃ. ૪).

અથવા

અરથ અલૂણી જિંચકો

પણ

દ દ દને દેશવટે

દ્યો શબ્દો શૂળી

શબ્દો સેજ

પડવાને કયાં પાંપણુ છે જ (પૃ. ૩૬)

કવિને પ્રતીતિ છે કે ‘અરથબદરી અરથબદરી’ એની કળશ્રુતિ વંધ્ય છે, કવિની કવિતા પોતે જ ‘તિર્થંત્રાંસી’ છે. પોતે તો ‘આગણીસમા પ્રભાતે’ અમદાવાદી લણ્ણતર લણ્ણવા નીકળ્યો છે/સળંગસુઝી સાળરમતીને/પ્રેમ કરવા નીકળ્યો છે/‘જુજરાતી સાર્થ’ જોડણીકાશમાં/પોતીકા આયનો/આળખ/અક્ષર ગોતવા નીકળ્યો છે/પણ કવિને પ્રશ્ન છે કે ‘મરી લવાઈ મૂંડી ભાષા/વેશમાં ક્યારે આવશે.

આમ માધ્યમની અશક્યતા ને હયાતીના ગૂંચળાવી નાખતા પ્રશ્નોને સામસામે અને સાથે સાથે મૂકી ઘણી રચનાઓ ચાલે છે. પણ ફર વખતે બધું જ સંકેતરૂપું પાર જતરૂપું નથી. શબ્દોમાંથી શબ્દો પ્રગટે, પ્રાસમાંથી પ્રાસ જન્મે, રવાનુકારી અને દ્વિરુક્ત પ્રયોગોની હાંખી વણઝારને આંતરે ચ કવિતા સિદ્ધ ન થાય એવી ઘટનાઓ સંગ્રહમાં વિશેષ છે. 'જેમતેમ' જેવી રચનામાં આવતા અમદાવાદ વિશેના સંદર્ભો, મહાભારતના સંદર્ભો, પ્રેમાનંદના ઉક્તિ વિશેષો કાવ્યરૂપ પ્રગટાવવામાં કારગત નીવડતા નથી. જીવન અસંગત હોય, ભાષા એ વ્યવધાન હોય પણ કવિતામાં આ બધાંની સંગતિ રચાવી જોઈએ એવું ઘણીખરી રચનામાં દેખ બનતું નથી તેનું આશ્ચર્ય થાય છે, એનો માત્ર નિર્દેશ જ કરીએ.

અન્ય રચનાઓની જેમ કવિનાં ગીતોમાં કથનાત્મકતા, નાટ્યાત્મકતા અને વેદનાયુક્ત વક્તા જોઈ શકાય છે, ગીતમાં યોજાતી પ્રાસની પ્રયુક્તિ બીજનાં આવતનો જોડે ગૂંથતા જઈ ભાવને ઉત્કર્ષ સાધવાનો કવિની એક મહત્ત્વની રીતિ છે, અહીં પણ પરંપરાનાં સાહચર્યો, અર્થો છડતાં ભૂસતાં મર્માળા કટાક્ષો તેના આંતરપ્રવાહમાં વહેલી વેદનાનો સૂક્ષ્મતાથી પરિચય કરાવે છે. 'છાંટાનું' ગામ, પરથમ પહેલું, અંજળ મારાં, પણ કંઈ વાંધો નહીં' 'ભૂતિયા આકારને' જેવાં ગીતો સંતર્પક છે. કેટલીક રચનાઓમાં ગીતોનો આભાસ ઉત્પન્ન કરાયો છે અને રચના પ્રાસ અનુપ્રાસ, ધ્રુવપંક્તિઓના ટેકા સાથે દ્વિરુક્ત ને રવાનુકારી શબ્દોની યોજનાથી વહેતી રાખેવાનો ઉપક્રમ છે.

સમય સમયનું કામ કરે છે એવી, રીતે અંજળ મારાં

ક્યાંથી ક્યાંની ટગલી કાળે ફાપ :

પછીતમાંથી પથરા નીકળ્યા

માથુસમાંથી ઓળા નીકળ્યા

ટહુકે ટહુકે ઘૂંતાં નીકળ્યાં (પૃ. ૧૪)

અથવા

મસાણુ તો ભાઈ કાલેકાલી પાંચ

ફૂંકનો સરવાળો, સરવાળામાં તડકો આવે હાંચો આવે

જરજમીન ને જોડુ આવે (પૃ. ૧૨)

અથવા

પાણીને હોય નહીં પોતાનો ઠાળ

એ તો પડછાયો જોઈને પપલું મૂકે અને પડછાની રાખે સંભાળ (પૃ. ૧૫)

આમ 'જ્ઞાતેમ'ની મોટાભાગની રચનાઓમાં આપણાં વિધિવિધાનો, યોગવાયકાઓ, કહેવતો, માન્યતાઓ, કથાવાર્તાઓના સંદર્ભોના વ્યુત્ક્રમ રચી અનુઅર્થતા તાકવા, સર્માળી રીતે, હળવાશથી પ્રયત્નશીલ છે, ક્યારેક અર્થ-ભાવ-પરિસ્થિતિનું વિચલન અળવીતરી પ્રાસની, સાહચર્યોનો રમતથી કલાત્મક-તાથી સધાય છે ત્યારે સમગ્ર કૃતિગત વક્તા સિદ્ધ થાય છે નહીં તો એકબે પંક્તિમાં દેખાયેલા ચમકારો કાવ્યના અંત સુધી અજવાળું પાથરતો નથી. 'અરથજિદ્ગુ' વિશ્વ નિર્માણ કરવામાં કવિને વધારે રસ છે. કવિએ એકરાર કરતાં કહ્યું છે કે 'એમ પડ્યો છે ગળથૂંથીમાં/આપણે માથે/લયની માંનો મે'ળ/ કવિને આ અનુઅર્થતા કલાત્મકતાથી, સર્જનની આંતરિક અનિવાર્યતાથી હવે પછીની રચનાઓમાં વિશેષ માત્રામાં સિદ્ધ થાય એવી અપેક્ષા રાખીએ અને નવા સંગ્રહમાં નવતા સાથે તેનો સાક્ષાત્કાર ભાવકને થાય એવું ઇચ્છીએ.

—નીતિન મહેતા

['નાટકનો જીવ'—ઉત્પલ ભાયાણી, પ્ર. શ્રીમતી નાથીબાઈ દામોદર ઠાકરસી મહિલા વિદ્યાપીઠ, મુંબઈ ૧૯૮૮, પૃષ્ઠ ૧૨૬+૧૨ મૂલ્ય રૂ. ૨૫]

શ્રી ઉત્પલ ભાયાણીને આ ત્રીજો નાટ્યવિવેચન સંગ્રહ છે. 'દૃશ્યફલક' અને 'પ્રેક્ષા'માં શ્રી ભાયાણીનો રંગભૂમિ પ્રત્યેના ઉત્કટ પ્રેમનો પરિચય થાય છે. તેમણે મહાનગરી મુંબઈ ખાતે વિવિધ ભાષામાં લખવાયેલાં નાટકોનો તત્ક્ષણ પ્રતિભાવ જે તે છાપામાં માપિયા કોલમમાં પ્રગટ કર્યો અને પછી 'લખાણું' તે છપાણું ન્યાયે જોઈ પણ જાતના ફેરફાર કર્યા વગર સમીક્ષાત્મક કે પરિચયાત્મક અવલોકનલેખોનો સંગ્રહ પ્રગટ કરી દીધો. આથી આ બંને સંગ્રહોમાં તેમની અનુગૃત પ્રેક્ષક તરીકેની સજ્જતાનો અને રંગભૂમિના માધ્યમને સમજવાની મથામણનો વિદ્યુત ઝબકારો સમો ચત્કિચિત્ પરિચય થાય છે, પણ તેમની નાટ્યવિવેચક તરીકેની પ્રતિભાને મ્હોરવાનો અવકાશ રહેતો નથી. 'નાટકનો જીવ' એ અર્થમાં જુદું તરી આવતું નોંધપાત્ર પુસ્તક બને છે. પુસ્તકને ત્રણ વિભાગમાં વિભાજિત કરી, પહેલા વિભાગમાં છેલ્લા બે દાયકાના 'યુગરાતી નાટક'ને કેન્દ્રમાં રાખી તેનું સર્વેક્ષણ કર્યું છે, બીજા વિભાગમાં મુખ્યત્વે વિદેશી અને પરપ્રાંતીય કૃતિઓને કેન્દ્રમાં રાખી તખ્તાલાયકાની દૃષ્ટિએ તેની વિશેષતાને તપાસી છે તો ત્રીજા વિભાગમાં થિયેટર સાથે પ્રત્યક્ષ નાતો ધરાવનારા 'ધુરંધરો માટિ'ન એસ્લીન અને પીટર છુકના બે લેખોનો ભાવાનુવાદ આપ્યો છે. આમ, આ પુસ્તકમાં ઉત્પલ ભાયાણીની દૃષ્ટિનો શક્તિનો અને રંગભૂમિ

પ્રીતિનો સાક્ષાત્ પરિચય થાય છે તથા પુસ્તકનાં આકૃતિ (design) અને આશય સ્પષ્ટ થાય છે.

પહેલા વિભાગમાં, આઠમા દાયકાના ગુજરાતી નાટકની વાત કરતાં નાટ્ય-વિવેચક ઉત્પલ મધુ રાયની ટેકનિક સભાનતાની, લાલશંકર ઠાકરના વિષય-નાવીન્યની રઘુવીર ચૌધરીની ('સિંકદરસા'ની સન્દર્ભે) માધ્યમ સભાનતાની અને સિતાંશુ યશશ્વન્દ્રના ભાષાકર્મ ઉપરાંત અન્ય ઉપકરણો અને પ્રયુક્તિઓના વિનિયોગની તેમનાં નાટકોના સન્દર્ભે વિસ્તૃત છણાવટ કરે છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં મૌલિક નાટકોની અછત અંગેની ફરિયાદ પણ અત્રે તારસ્વરે રજૂ થાય છે. સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિના નાટ્યવિદો મોહન રાકેશ, ગિનિય કર્નાડ, વિજય તેંકુસર અને બાદલ સરકાર તેમની પ્રસિદ્ધ કૃતિઓમાં યોગ્ય ધિયેટરની વિભાવનાને મૂર્ત કરવા રંગભૂમિનાં ભાષા ઉપરાંત અન્ય સાધ્યોનો ઉપયોગ કરીને કેવો કલત્તમક વિનિયોગ કરે છે, તેની પણ રસપ્રદ છણાવટ છે. આવો વૃક્ષના-ત્મક અભ્યાસ આ દશ્યાઆવ્ય સ્વરૂપની સમૃદ્ધ શક્યતાઓને યોગ્ય છે. પાશ્ચાત્ય કે પરપ્રાંતીય નાટકોના પ્રભાવથી પૂરેપૂરા રંગાઈ ચૂકેલા નાટ્યવિવેચક ઉત્પલ ભાયાણીને ગુજરાતી મૌલિક નાટકોનાં દારિદ્ર્યની કે બોક્સ ધિયેટરના ચોકકામાં પુરાઈને થતી એકવિધ લજ્જવણીની ચિંતા થાય એ સ્વાભાવિક છે. ગુજરાતી રંગભૂમિનો ભારતીય રંગભૂમિના સંદર્ભે ખાસ વિકાસ થયો નથી એ હેઠ્ઠાઈનમાં છપાયેલી સર્વસ્વીકૃત હકીકત છે, પણ મુખર્થ સિવાયનાં બધાં જ ગુજરાતી નાટકોને ઉન્નતભૂ વિવેચન દ્વારા એક જ લાકડીએ લાંકી નાખવાનું ઉત્પલ ભાયાણીનું વલણ વિધાતક અને અસમજલક્ષુ છે. દર્શકના 'પરિચાલુ' નાટકને અને તેની રજૂઆતને અતુકમે સર્જક પ્રતિભાના ઉન્મેષ-વગરનું અને કંચાળ વિશેષણથી નવાજીને સંતુષ્ટ થવાને બદલે તેની મર્યાદાઓની કે પ્રસ્તુતીકરણકલાના વિવિધ અભિરમોની રચનાત્મક રજૂઆત કરી હોત તો ઉચિત ગણાત. પ્રશિષ્ટ નાટ્યકૃતિ 'પરિચાલુ'ની વાચનયાત્રાએ દર્શકના ભાષાકર્મનો અને પૌરાણિક કથામાંથી નિષ્પન્ન થતા અર્વાચીન અર્થઘટનોનો સંજ્ઞ ભાવકને પરિચય થાય છે. તો અગણિત પાત્રોને રંગમંચ પર રજૂ કરવા માટે નાટ્યવિદ માર્કંડ લટે મદ્દીલેવલ સ્ટેજનો ઉપયોગ કરી, સ્થૂલ સામગ્રીને ઓગાળી નાખી, તલહદના દરચળધને અપમાં લઈ સાર્થકલોરામ પર પ્રકાશ-આયોજન દ્વારા અને વિવિધ અવાજો દ્વારા યુદ્ધની ભવાનકતાનાં દરચોને તાદરશ કરી આખ્યાં અને ભાસના 'દૂતવાકચમ્'ની લાક્ષણિક શૈલીનો વિનિયોગ કરી કૃષ્ણના વિરાટ સ્વરૂપને સાક્ષાત્ કરી આપ્યું. પીક દિગ્દર્શક જશવંત ઠાકરે પરંપરાગત રંગભૂમિને અપમાં લઈ સમૃદ્ધ અવાજો, કારીઓગ્રાફી અને પ્રતીકા-

તમક સાંધનોની સહાયથી નાટકનું રંગમંચન કયું. સંવિધાનકલા, વેશભૂષા, રંગભૂષા, 'સંવાદો' સિવાયનાં અન્ય માધ્યમો વગેરેની આગ્રહપૂર્વક જિજ્ઞાસુ કરતાં ઉત્પલ ભાષાણીએ આ બંને રજૂઆતોને તપાસી હોત અને પછી આ કે તે નિષ્કર્ષ પર આવ્યા હોત તો વધુ ન્યાયપુરઃસરનું લેખાત. લેખકે ત્રીજા લેખમાં જૂની કે દેશી રંગભૂમિ અસ્ત પામતાં ૧૯૫૨થી પ્રારંભાયેલી આજની વ્યવસાયી અને વૈકલ્પિક રંગભૂમિનો સપાટી સ્તરનો ઇતિહાસ આપ્યો છે. (કોઈ લાક્ષણિક તત્ત્વોની વાત ચર્ચાઈ નથી) તેમાં મુખ્યત્વે મુખર્ષીના લેખકો, કલાકારો અને દિગ્દર્શકોની અને અમદાવાદના કેટલાક હાથવગા (નાટ્યપ્રયોગસન્દર્ભે 'આખ-વગા') કલાકારોની યાદી આપી છે. ગુજરાતી રંગભૂમિ માત્ર મુખર્ષી કે અમદાવાદમાં સીમિત નથી. 'આકાંઠ સાબરમતી'ની માફક મથામણ કરનારા સુરત-વડોદરા-રાજકોટ જેવાં શહેરોથી માંડીને નડિયાદ નવસારી કે ધાંગધ્રા સુધી નાટ્યશ્રુષો પથરાયેલાં છે. 'ગુજરાતી પ્રાયોગિક રંગભૂમિ' અંગે વિસ્તૃત લેખ લખતાં પૂર્વે ઉત્પલ ભાષાણીએ સંશોધનાત્મક દૃષ્ટિથી માહિતી એકઠી કરવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો હોત તો નિમેષ દેસાઈ, અરવિંદ વૈદ્ય, કપિલ શુક્લ, જ્યોતિ વૈદ્ય, મહેશ ચંપકલાલ જેવા નીવડેલા દિગ્દર્શકો કે શ્રીકાંત શાહ, હસમુખ ખારાડી જેવા નાટ્યકારોનો સમાવેશ થઈ શક્યો હોત. ૧૯૮૩નાં ગુજરાતી એકાંકીઓની મૂલવણી નિમિત્તે ઉત્પલે 'એકાંકી' સંગ્રાહ લખવાણીની દૃષ્ટિએ કેટલી બ્રામક બની છે તેની ચોગ્ય ભૂમિકા બાંધી છે તથા ચંદ્રવદન મહેતા સંપાદિત 'ગુજરાતી પ્રતિનિધિ એકાંકીઓ', દર્શક કૃત 'અંતિમ અધ્યાય' અને શ્રીકાંત શાહ રચિત... 'અને હું' સંગ્રહોમાંની એકાંકીની અને રંગમંચ બંનેની દૃષ્ટિએ તપાસ્યાં છે. સંપાદનમાં નાટ્યાચાર્ય ચંદ્રવદન મહેતાએ પસંદ કરેલાં એકાંકી નાટકોને કેન્દ્રમાં રાખી ગુજરાતી એકાંકીઓના વર્ગીક-તત્ત્વકા-ઓની કોઈ વાત કરી નથી, બલકે સંપાદન બહાર જઈ તેમને ગમતી નાટ્યચર્યા કરી છે, એવી ઉત્પલની નિર્ભીક કડક ટીકા સાથે આપણને તરત જ જોડાવાનું મન થાય છે.

વિભાગ ૨ 'કેટલીક કૃતિઓ' ખૂબ સમૃદ્ધ અને ઉત્પલ ભાષાણીની નાટ્ય-સૂઝનો પરિચાયક છે. તેમાં ૭ પાશ્ચાત્ય, ૪ ભારતીય અને ૧ ગુજરાતી નાટ્ય-કૃતિઓની રંગમંચનકલાની દૃષ્ટિએ ચર્ચા કરી છે. પીટર શેક્સપીર અત્યંત, પ્રસિદ્ધ નાટક 'એકવસ'માં (જેનું સિતાંશુએ 'તોખાર' નામથી રૂપાંતર કર્યું છે) તરવરિયા યુવાન એલન સ્ટ્રોંગ પ્રિયતમા જિલમાં સુખદ સંલોગક્ષણે આરાધ્ય અશ્વદેવ નગેટનો દેહ દેખાતાં આવેશમાં આવી જઈ છ હણુહણુતા તોખારોની આંખો ફેડી નાખે છે તે ઘટના નાટ્યાત્મક છે. પણ મનોચિકિત્સક ડાયસટ

એલનનો એક દહીં તરીકે કેસ હાથમાં લેતાં બંનેનાં આંતરવિશ્વને સાથેસાથ મૂકી નાટ્યકારે મનોવૈજ્ઞાનિક પરિભાષણ આપ્યું છે. ઉત્પલ ભાયાણીએ આ નાટ્યકૃતિના રચનાકૌશલને તપાસતાં મ્હોરાંનો ઉપયોગ 'ટી' આકારનો એક ચાંલલો વગેરે પ્રતીકાત્મક માધ્યમો દ્વારા ભજવણીની દૃષ્ટિએ કૃતિ કેવી સફળ બને છે તેની વિગતે જણાવટ કરી છે. બાદલ સરકારના 'પગલાં લોડા'નું સમૃદ્ધ કથાનક 'નાટકો'ના માધ્યમમાં જ ઝીલી શકાય એવો દૃઢ મત સ્થાપી, વિવેચક આ નાટક અભિવ્યક્તિસંદર્ભે કેવા ચમત્કાર સર્જે છે અને પારેવા સમી ચાર ચાર યુવતીઓના ચિત્રકારને વિશિષ્ટ ટેકનિક દ્વારા માત્ર એક જ સ્ત્રીલાકારના માધ્યમે કેવી રીતે કંડારવામાં આવ્યો છે તેનો તોદ્દશ પરિચય કરાવે છે. તેમણે જુદાંદેવ બસુનું 'તપસ્વી અને તરંગિણી' નાટકનાં (ભોળાભાઈ પટેલે તેનો અનુવાદ કર્યો છે) કથાવસ્તુ, મિથવિનિયોગ, કાવ્યાત્મક ભાષા વગેરે સાહિત્યકલાની દૃષ્ટિબિંદુએ તાર્વિક ચર્ચા કરી છે. કમનસીબે બાકીનાં નવાં નાટકો વિશે આવી તલસ્પર્શી ચર્ચા થઈ નથી. (કારણ મોટાભાગનાં લેખો પ્રાસંગિક છે.)

ઉત્પલ ભાયાણીએ બનાડે શો 'કેન્ડિડા'માં મળકને કેવી સર્જનાત્મક નાટ્યરમક પ્રયુક્તિ તરીકે વાપરે છે તેની, એક વ્યાવસાયિક નાટ્યમંડળી ટી. એસ. એલિયટનાં બિલાડી વિષયક કાવ્યોને કેન્દ્રમાં રાખી થિયેટર ઇન રાઉન્ડમાં 'કેટ્સ'ની કેવી ભવ્ય રોમાંચક રજૂઆત કરે છે, છેલ્લાં તેર વર્ષથી બ્રોડવેના થિયેટરમાં ભજવાતું અત્યંત અકલાત્મક સેક્સી નાટક 'ઓહ! કલકત્તા'ની, તો ત્રણ અંકો, પડ દશ્યો અને સંખ્યાબંધ પાત્રો ધરાવતું સુરેન્દ્ર વર્માનું 'એડિય ડોલ' નાટક મંચનની દૃષ્ટિએ કેવું પડકારક્ષમ બન્યું છે તેની કેન્દ્રીય જણાવટ કરી છે. પિરાન્દેલોના 'હેન્રી ફાથ' નાટકમાં ઐતિહાસિક સમય અને વર્તમાન સમય, ભ્રમણા અને વાસ્તવિકતા બંને કેવા એકાકાર થઈ બળ છે તેની ચર્ચા કરતાં ઉત્પલ ભાયાણીએ આ જ નાટકના ઉર્દૂ અને યુગરાતીમાં ચણેલાં રૂપાન્તરોનો વૃણનાત્મક અભ્યાસ રજૂ કર્યો છે. વાર્તાકાર ઉત્પલ ભાયાણીએ નાટ્યકાર સ્ટ્રિન્ડબર્ગનું કોસ વડે પઝલ-જેવું અટપટું સંકુલ પાત્ર જુલીને ધ્યાનમાં રાખી, તેના કૃતિગત સન્દર્ભો બળવી મિસ જુલીની સ્વતંત્રતાકિત રચો નાખી છે. વિવેચનના શુષ્ક વિસ્તારમાં આ નાનકડો ટુકડો રમતિયાળ ઝરણા સમો લાગે છે.

પૂર્વ-પશ્ચિમતા નાટ્યપ્રવાહોથી સુમાહિતગાર એવા બહુશ્રુત ભાયાણીએ બપોની નાટ્યકાર યુકિયો મિશિમાએ 'દમાસ્કૂમ' નાટકમાં ત્યાંની 'નો' પરંપરાનો કેવો વિનિયોગ કર્યો છે તે સોઢાહરણ સમજાવ્યું છે. અહીં એ

નોંધવું' રસપ્રદ થઈ પડશે કે આપણા ભારતીય સર્જકોએ પણ લોકનાટ્ય પરંપરાના અંશો ઉપાડી અર્વાચીન સંવેદનાને વ્યક્ત કરનારાં નાટકો ઉત્તમ રીતે સર્જ્યાં છે. જેમ કે ગિરીશ કર્નાડના કન્નડ નાટક 'હયવદન'માં યક્ષગાનનો, વિજય તેંદુલકરના મરાઠી નાટક 'ધાસીરામ કોટવાલ'માં તમાશાનો, ભારતેન્દ્ર હરિશ્ચન્દ્રના હિન્દી નાટક 'અંધેરી નગરી'માં નૌટંકીનો, તો રસિકલાલ પરીખના ગુજરાતી નાટક 'મેનાચુર્જરી'માં ભવાઈ પરંપરાનો લાક્ષણિક રસકીય સન્દર્ભ રચાયો છે. બે હવંત ગાગીએ મહરવાકાંક્ષી ઈન્દિરા ગાંધી વડાપ્રધાન બન્યાં એ રાજકીય સમયખંડને કેન્દ્રમાં રાખી 'સુલતાન રઝિયા' નામનું નાટક રચ્યું, તેની અહીં વિસ્તૃત છણાવટ છે. પણ આવા જ વિષયને કેન્દ્રમાં રાખીને ચિત્ર મોદીએ ભવાઈશૈલીના માળખાને સ્વીકારી સર્જેલા 'બલકા' નાટકની ઉત્પલ ભાયાણીએ નોંધ સરખી પણ લીધો નથી તે અચરજ પમાડે છે. વાસ્તવમાં સંવિધાનકલા અને મંચનકલાની દૃષ્ટિએ 'બલકા' ધિયેટરના કોઈપણ ગ્રુપને પોરસ ચઢે તેવી અભિનયક્ષમ ચઢિયાતી કૃતિ છે. તેવી જ રીતે આ સમૃદ્ધ વિભાગમાં 'સોયનું નાકું' એકાંકીને કેન્દ્રમાં રાખી જ્યંતિ દલાલે તે સમયમાં રંગમંચનું વિભાજન કરી પ્રકાશ આયોજનનો મદદથી બે દશ્યોની કલ્પના કરી ખતાવી, તે ચવાઈ ગયેલી વાતનું પુનરુચ્ચારણ કયું છે. તેને બદલે નાટ્યધર્મી ઉત્પલ ભાયાણી એકાદ અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકને તપાસવાનો ઉપક્રમ સેવ્યો હોત તો 'ધરના દીવા'ની અવગણના થઈ રહી છે તેવો વાચકને અહેસાસ થાત નહીં.

ત્રીજા વિભાગમાં માટિન એસ્લીન અને પીટર બ્રુકના અનુક્રમે નાટકની પરંપરિત વ્યાખ્યા અંગે ઊડાપોહ જગાવતા અને 'ડેડલી ધિયેટર' અને મહાન ટ્રેજીડીઓની ભજવણીના સંબંધની ચર્ચા કરતા બે ભાવાનુવાદો મૂકી ઉત્પલ ભાયાણી તેમની રસવૃત્તિનાં અને મથામણનાં દર્શન કરાવે છે.

'નાટકનો જીવ' જેવું બોલકું શીર્ષક ના મૂક્યું હોત તો પણ આ લેખો વાંચતાં વિશ્વરંગભૂમિ અને ભારતીય રંગભૂમિના પ્રવાહોથી સુપરિચિત એવા સહૃદય સામાજિક તરીકેની ઉત્પલ ભાયાણીની મુદ્રા પ્રગટે છે. સુચ પ્રેક્ષક એવા આ વિવેચક પ્રત્યેક નાટકને- વિશેષતઃ અભિનયકલાની દૃષ્ટિએ તપાસવાનો આગ્રહ રાખે છે અને જે પ્રતિભાવ સ્ફુરે તેને વિવેચનની પરિભાષા ગલીમાં અટવાયા વગર નિર્ભીક બનીને તુલનાત્મક અભિગમથી રજૂ કરે છે. અર્વાચીન ગુજરાતી નાટકોનું લેખન-મંચનની દૃષ્ટિએ આપણે ત્યાં ઝાઝું વિવેચન થયું નથી. તેથી આપણે અપેક્ષા રાખીએ કે હવે પછી પ્રગટ થનારા વિવેચનસંગ્રહમાં ઉત્પલ ભાયાણી ગુજરાતી નાટકોને સ્વતંત્ર રીતે તપાસે.

—લવકુમાર મ. દેસાઈ

(સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત : જ્યંત કોઠારી, પ્રકાશક લેખક ચોતે, પ્રથમ આવૃત્તિ, મે ૧૯૮૯; કિં. રૂ. ૩૫)

સાહિત્યિક સંશોધનનાં સ્વરૂપ, સમસ્યાઓ અને પ્રક્રિયા વિશે આપણે ત્યાં બહુકારો નથી એમ નહીં પણ એ બહુકારીને વસ્તુલક્ષી/વૈજ્ઞાનિક સહજ અભિવ્યક્તિ આપનારા વિરલ છે. પ્રા. જ્યંત કોઠારીને એવા વિરલોમાં મૂર્ધન્ય સ્થાન આપવાનું મન થાય છે, પ્રસ્તુત ગ્રંથની લેખસામગ્રીને અવલોકતા જુદાં જુદાં નિમિત્તે લખાયેલ સાહિત્યિક સંશોધનના વિષયને રૂપરૂપતા અગ્રિયાર લેખોનો આ સંગ્રહ છે. ‘ગુજરાતી સાહિત્યકોશ’ના મુખ્ય સંપાદક તરીકે કામ કરતાં મધ્યકાલીન ગુજરાતી સંશોધનસાહિત્યનું જ્યંત કોઠારીએ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણ કયું છે તે પરિણામે સૌ પ્રથમ સંશોધનની શિસ્ત મારેના ઉચ્ચ આગ્રહ સ્થાપવાનો એમને પુરુષાર્થ કરવો પડ્યો છે ! સંશોધનક્ષેત્રની આપણી પરિસ્થિતિનું ચિત્ર અસંતોષ જ નહીં, ખિન્ન બનાવીને ઉચ્કેરી મૂકે તેવું છે, એમ અહીં લેખોમાં થયાવકાશ એમણે ઉદ્ગારેલી અનુભવકથા સૂચવે છે. મધ્યકાલીન ગુજરાતી સાહિત્યના આપણા મૂર્ધન્ય સંશોધકો-સર્વશ્રી કે. ડા. શાસ્ત્રી, ડૉ. ભોળીલાલ સાંહેસરા, ડૉ. હરિવલ્લભ બાયાણી, અંશતઃ ડૉ. શિવલાલ નેસલપુરા, સ્વ. ભમાશંકર જોશી જેવાઓ-ની આ ક્ષેત્રની પ્રવૃત્તિઓ એમણે એવી ઝીણવટથી જોઈ-ચકાસી છે કે સંશોધન શિસ્તના ઉચ્ચાગ્રહસંદર્ભે કદાચ તેઓ કોઈ પણ શ્રી જ્યંતભાઈને સંતોષી શક્યા નથી... ‘જૈન ગૂર્જર કવિઓ’-ની સાહિત્યસચિ આપનાર સમર્થ સંશોધક સ્વ. મોહનલાલ દેસાઈની પણ સૂચિમાં રહી ગયેલી ત્રુટિઓ કે કશીક પૂરણીઓ એમને સૂઝી છે, અને સમગ્ર સૂચિગ્રંથનું સંશોધિત પુનઃ મુદ્રણ હાથ ધર્યું છે. કવિ ‘કાન્ત’ વિશેની સંશોધન-જહેમત ઉઠાવનાર ‘સૂઝાળા સંશોધક સ્વ. જુગુરાય અંબરિયા આ ક્ષેત્ર મારે એમનો ચરમ આદર્શ રહ્યા છે.

‘સાહિત્યસંશોધન : પદ્ધતિ અને સમસ્યાઓ’ અને મધ્યકાલીન સાહિત્યકૃતિનું સંપાદન સાહિત્યિક સંશોધનની સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા પ્રસ્તુત કરતા ખૂબ મહત્વના લેખો બન્યા છે. કેટલીક વિચારણાઓની બાબતમાં સાહિત્યવિવેચન અને સાહિત્યસંશોધનનાં ક્ષેત્રો એકમેકમાં લળી જવાનાં એમ સ્વીકારીતેય બંને ક્ષેત્રોની કાર્યદિશાને બેદ અસંદિગ્ધ રીતે જ્યંત કોઠારી પ્રથમ લેખમાં દર્શાવે છે : “સાહિત્યનું સર્જન બે રીતે અસ્તિત્વ ધરાવે છે-એક ઐતિહાસિક.

ચટના લેજે x x x, જે, કલ્પના કે રસાસ્વાદના વિષય તરીકે, સાહિત્યિક મૂલ્ય
 કે-શુણ્વતાના પ્રતીક તરીકે પહેલા પ્રકારના અસ્તિત્વની તપાસ વસ્તુલક્ષી
 ધોરણે થઈ શકે, એમાં સત્યાસત્યના નિર્ણયો હોઈ શકે; બીજા પ્રકારની તપાસ
 માટે સંપૂર્ણ વસ્તુલક્ષી ધોરણો હોતાં નથી, x x x તેથી એમાં સત્યાસત્યતાના
 નિર્ણયો હોઈ શકતા નથી.” એ સાથે એમણે યથાર્થ જ સ્વીકાર્યું છે કે
 સાહિત્યસંશોધનની સાર્થકતા તો સાહિત્યિક મૂલ્યસ્થાપનામાં એ પરિણતિ
 પામે એમાં જ છે. પીએચ. ડી.ની ઉપાધિ માટે તૈયાર થયેલા મહાનિષ્ઠા
 અને પ્રસિદ્ધ સાહિત્યના ઇતિહાસો નાનામોટા હકીકતદોષોથી ભરેલા જેઈને
 તેઓ સૌમ્ય અવાજમાં આકાશ પ્રગટ કર્યા વિના રહી શક્યા નથી. સંશો-
 ધનનાં નાનાંમોટાં ક્ષેત્રા-જેવાં કે કૃતિ, કર્તા, સમય, જીવનની વીગતો, મૂળસ્રોત
 અને પ્રભાવ-ની સમસ્યાઓ અહીં એમણે સોદાહરણ વિચારી છે. સંશોધનને
 એક નિરંતર ચાલુ રહેવા થતી પ્રક્રિયારૂપે જેઈને તે દ્વારા યુગબોધનું લક્ષ્ય
 સિદ્ધ કરવાની નેમ સંશોધકે રાખવી જેઈએ, એવો યથાર્થ આગ્રહ પ્રગટ કર્યો
 છે. મધ્યકાલીન સાહિત્ય કૃતિઓમાં એક વિષય-વસ્તુ પર જુદા જુદા સમયમાં
 થઈ ગયેલ કવિઓને હાથે કૃતિઓ રચાયાનું બન્યું છે. એવું અભ્યાસક્ષેત્ર
 સંશોધન માટે એક સમૃદ્ધ ક્ષેત્ર ગણાય. વિષયવસ્તુમાં થતા ફેરફારો, વિકાસ,
 સ્વરૂપગત જેવા પ્રશ્નો સંશોધનાત્મક દૃષ્ટિએ તપાસાય-વિચારાય તો સાહિત્યિક
 ઘટનાની સૂક્ષ્મ સમીક્ષાઓ મળે ને સંશોધનપ્રવૃત્તિ સાર્થક ધ્યેયને પ્રાપ્ત કરી
 શકે. આ અંગેના મુદ્દાઓ જ્યંત કાઠારીએ એમની વિચારણામાં ગૂંથી લીધા
 હોત તો ભાવિ પેઢીને અનેકવિધ લાભ થાત. મધ્યકાલીન સાહિત્ય કૃતિઓના
 સંપાદનનું કાર્ય એક માત્ર સંશોધન ક્ષેત્ર રહ્યું છે. છેક નમંદેથી આ દિશા
 જીધડી તે આજપર્યંત એ દિશામાં પુરુષાર્થ તો ચાલ્યા કરતો દેખાય છે. પણ
 આપણા જમાનામાં એક તરફ ઉચ્ચ કેળવણીની સંસ્થાઓ વધી હોવા છતાં
 આ ક્ષેત્ર-અભ્યાસ માટે પ્રોત્સાહક પરિસ્થિતિનો અભાવ છે. તેમની આ ફરિ-
 યાદ પૂરી તથ્યવાળી છે. સિપિવાચનથી અર્થનિર્ણય સુધીની ‘યાત્રા’ લેખે
 કૃતિસંપાદનનું કાર્ય એમણે ઉચિત રીતે ગણાવ્યું છે. કૃતિસંપાદનનું સાર્થક્ય
 કૃતિનો અર્થનિર્ણયની ભૂમિકાએ જ લેખાવાની જિંકર પણ એવી જ ઉચિત
 અને તેથી ધ્યાનાર્હ છે. આપણે ત્યાં કૃતિસંપાદનની પરંપરા અલભ્યત સમૃદ્ધ
 છે, છતાં ‘વાચના’ના પાઠ અને ફેટલાક શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ તેમજ અર્થો આપીને
 એ કાર્ય આટોપાયેલું જણાય છે, ત્યારે કૃતિસંપાદનનો આ ચરમ આદર્શ
 હવેથી સંપન્ન કરવા ભાવિ સંપાદકોએ કૃતનિશ્ચય થવું જેઈશે. એ સાથે એમ
 પણ કહી શકાય કે થયેલાં સંપાદનોમાં જ્યાં આ કડી ખૂટે છે, એ દિશામાં

પુરુષાર્થ કરવા ઉદ્યુક્ત થયું જોઈએ. ‘અખાના છાપા’ અંગે જયંત કાશરીનું આ દિશામાં પાયાનું કાર્ય થયું છે, એનું અહીં સ્મરણ થાય છે. કૃતિસંપાદનની સૈદ્ધાન્તિક વિચારણા, ‘નરસિંહકૃત મામેરાનાં પદોની વાચનાઓ અને એની અધિકૃતતા’ ‘નરસિંહ મહેતા કૃત કુંવરબાઈનું મામેરું’ અને ‘ત્રણ નોંધ’—આ ત્રણ લેખોમાં પ્રત્યક્ષ વિનિયોગ પામી છે. અહીં સંશોધિત કાર્યનું મૂલ્યાંકન કરીને જરૂરી જણાયું ત્યાં પુનઃસંશોધન કરી ગતાવ્યું છે. એમ કરતાં મૂલ્ય સંશોધકો વિશે કટુ સત્યોચ્ચારણ કરતાં એ સંકોચ રાખતા નથી, તેો નવો દિતોની યથાર્થ શોધ હોય તો તેને હોશિ પુરસ્કાર્યા વિના પણ રહેતા નથી. ‘મામેરું’ના કર્તૃત્વના પ્રશ્નની નિઃશેષ ચર્ચા સંશોધનના આ ક્ષેત્ર માટેનું આદર્શ ઉદાહરણ પૂરું પાડે છે. મામેરાનાં પદોની વાચનાઓની સમીક્ષા અને પંચાંગની ગુજરાતી પ્રિન્ટિંગ પ્રેસ મુબઈની વાચનાનું અહીં પ્રગટ થયેલું પુનઃસંપાદન એકમેકના પૂરક લેખો છે. આ લેખોમાં જ્યાં ફેટલુંક પુનરાવર્તન છે તે ટાળી શકાયું હોત. ‘ત્રણ નોંધ’ હેઠળ (૧) નરસિંહ મહેતાકૃત ‘મામેરું’માંના એક પદની પ્રથમ પંક્તિની સીવિછોલા ‘પદાવલીના પાઠભેદની ચર્ચા, (૨) ‘હુંડી’ અંતર્ગત એક પંક્તિ— ‘સમાચાર શીરંગ રહેતાના સાંભળી...’નું અર્થઘટન, અને ‘ચાતુરી’ના કાવ્યપ્રકાર વિશેના થી તેરવાતા અર્થઘટનની તપાસ રજૂ કરી છે. આ ત્રણે નોંધોમાં પ્રથમ બેમાં મામિકતા એ છે કે સન્માન્ય સંશોધકો પાઠશુદ્ધિ પરત્વે જાગૃત ન રહેતાં કેવાં કલ્પિત અર્થઘટનોમાં રાગે છે, એ નિઃસંકોચ પ્રગટ કરી આપ્યું છે.

‘એક મહામૂલો સંદર્ભગ્રંથ : જૈન ગૂર્જર કવિઓ’ અને ‘મધ્યકાલીન સાહિત્યનો ભોમિયો’ સાહિત્યસંશોધનમાં સંદર્શસૂચિગ્રંથોની ઉપકારકતા સમેજાવતા ને એ દિશામાં આદર્શરૂપ કાર્ય કરનારા અનુક્રમે મોહનલાલ દલીયંદ દેસાઈ અને પ્રકાશ વેગડને અભિનંદતા લેખો છે. ‘કાન્તકૃત ‘ખરી મોહોખત’ ફેટલીક વિશેષ નોંધ’ અને ‘જટુભાઈ ઉમરવાડિયા ફેટલીક વીગતશુદ્ધિ’ અનુક્રમે બકાએ કાન્તની આ કૃતિનો પરિચય કરાવેલો તેમાં પૂર્તિરૂપ નોંધ છે. અને જટુભાઈ ઉમરવાડિયા વિશેની જુહીજુહી વિગતોને મળતી ફેટલીક માહિતીની નોંધ છે. જાને નોંધોમાં સંશોધક જયંતભાઈ અછતા રહ્યા નથી. હકીકત પરત્વેની જાંડી ખેવનાને કારણે કાન્ત કૃત ‘ખરી મોહોખત’ની પૂરક નોંધ ઉપરાંત આજ પર્થન્ત ક્યાં કેવા આ કૃતિ વિશે નિદેશો છે તે એકત્રિત કરી, એમાં જરૂરી વિગતો પરત્વેની સંશુદ્ધિ કરી આપી છે. એ જ રીતે ઉમરવાડિયા વિશેની વિગતો માટે મૂળ આધારો મેળવવાં કોશિષ કરીને યથાપ્રાપ્ત વીગત શુદ્ધિઓ અહીં ઉમેરી લીધી છે.

૧૯૮૫માં ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનમાં અધ્યક્ષીય વ્યાખ્યાન રૂપે લખાયેલ ‘સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત’ અને ‘નરસિંહ મહેતા : આસ્વાદ અને સ્વાધ્યાય’ (સં. રઘુવીર ચૌધરી) ગ્રંથની સમીક્ષારૂપે લખાયેલ ‘મધ્યકાલીન કવિતાના અર્થઘટન અને આસ્વાદની સમસ્યાઓ’ શીર્ષક ડેહળનાં લખાણો કંઈક અંશે વિવાદ રચે એમ લાગે છે. ‘સૂક્ષ્મ પર્યેષક યુદ્ધિધી અને મૌલિક દૃષ્ટિથી સાહિત્ય વિચારનાં નૂતન પરિમાણો પ્રગટ કરે તે વિવેચક’, આવી અપેક્ષા તેઓ વિવેચક પાસે રાખે છે. ગુજરાતી વિવેચન બહુધા પરાપજ્ઞવી રહ્યું છે ને જે કંઈ વિવેચનપ્રવૃત્તિ જેવું ચાલે છે તે અવલોકન-સમીક્ષા પ્રકારનું જ વિશેષ તો છે, એવું એમનું નિરીક્ષણ સ્વીકારવું પડે તેવું છે. પરંતુ હેલ્લા ખે-અઢી દાયકાથી આપણે ત્યાં પ્રવૃત્ત થયેલા કૃતિકક્ષી વિવેચનના અભિગમ પરંતુ એમની શંકાઓ/ફરિયાદો ભારે છે. એમનું કહેવું છે કે, વિવેચનની આ પદ્ધતિમાં સાહિત્ય કૃતિવિષયક અન્ય હકીકતોની ઉપેક્ષા કરવાનું વલણ હોય છે. xx- પણ સાહિત્યિક તથ્યો આપણે જેટલાં વધુ પ્રાપ્ત કર્યાં હશે એટલું આપણું દર્શન વધારે યથાતથ, વધારે સંગીન, વધારે અર્થપૂર્ણ, વધારે માર્મિક ને વધારે સમૃદ્ધ પણ બનશે.’ સ્વ. ભૃગુરાય અંબ-રિયાતું દૃષ્ટાન્ત ટાંકીને ‘હકીકતનિષ્ઠ સર્જક-અભ્યાસનાં સૂક્ષ્મ’ એમણે વર્ણવ્યાં છે ને એવા અભિગમની જિજ્ઞાસુ કરી છે. આપણે ત્યાં કૃતિસમીક્ષામાં કૃતિ-નિષ્ઠ ને ચરિત્રાત્મક વિવેચન-અભિગમોની ભેગભેગ થઈ જતી હોવાથી ‘કેટલાક પ્રશ્નો ભિન્ના થાય છે, એની ના નહીં’, પરંતુ જ્યંત કાઠારીએ ‘કાન્ત’ના ‘ઉપહાર’ના એક અસ્વાદના સંદર્ભમાં, હકીકતો અને (વિવેચકને) સાચી કે ખોટી દિશામાં દેરતી પણ હોય છે. ‘કાન્ત’ના ‘ઉપહાર’ કાવ્યની શુદ્ધ કૃતિ-લક્ષી વિવેચના કરવાની પ્રતિજ્ઞા સાથે પ્રવૃત્ત થનારના મનમાં ‘કાન્તને બલવંત-રાય સાથેનો મૈત્રી સંબંધ વિચિત્ર થયો હતો એ હકીકત નથી પડેલી હોતી એમ ખાતરીપૂર્વક કહી શકાતું નથી’ એમ કહ્યું છે. પોતાનું ગૃહીત મૂક્યું છે કે ‘હકીકતોનું’ સાહિત્યના વિગેચનનો એક અગત્યનો અંશ બની રહે છે’ અહીં ઉદ્ઘૃત વિધાનોમાં ‘હકીકત’ તથ્યનો સંકેત સર્વથા લેખમાં તે જ ખ્યાલનો દર્શક રહેતો નથી, એ ધ્યાનમાં લેવા જેવું છે. સાહિત્યનો શબ્દ, શબ્દાર્થની પરંપરા, સંસ્કાર પરિવેશ જેવી સામગ્રીઓને પણ જ્યંતભાઈ ‘અન્ય સાહિ-ત્યિક તથ્યો’ રૂપે ઓળખાવતા લાગે છે. કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ સ્વીકારનારો પોતાની ભાવયિત્રી પ્રતિભાની માવજત માટે આ ‘તથ્યો’ને પરિભળ લેખે વિનિયોગ કરે જ કરે. શુદ્ધ કૃતિનિષ્ઠ અભિગમ કૃતિને કેન્દ્રમાં મૂકી એનાં કૃતિગત સઘળાં ઘટકોનો પારસ્પરિક સહયોગ ઉકેલે ને એ રીતે રૂપવિધાનનું ઋત શોધે એ

અપેક્ષા છે. કૃતિનિષ્ઠ અભિમત તરફની તેમની શંકાનું ખીજું પણ નિમિત્ત જોઈ શકાય છે. રઘુવીર ઐધરી સંપાદિત ‘નરસિંહ મહેતા આસ્વાદ અને સ્વાધ્યાય’માંના લેખાથી તેઓ અકળાઈ બેઠ્યા છે।’ સાહિત્યિક તથ્યોની માવજતમાં એ અંગેનો નિદેશ જ થયો છે, તો આ જ અંતમાં ‘મધ્યકાલીન કવિતાના અર્થઘટન અને આસ્વાદની સમસ્યાઓ’ શીર્ષકથી તૈયાર કરેલો ચર્ચાલેખ પણ સામેલ કર્યો છે. ગુજરાતી વિવેચનમાં આસ્વાદ-લેખનની પ્રવૃત્તિએ જોર પકડ્યું ને એમાં કાચી-પાટી સમજણ પ્રમાણે કૃતિનિષ્ઠ અભિમતને સૌ કોઈએ સ્વીકાર્યો છે, એ હકીકત છે. નરસિંહનાં પદોના આ પ્રકારના આસ્વાદોમાં જ્યંત કોઠારીને શબ્દાર્ય, પદબંધ, પ્રાસ, અલંકાર, કથનરીતિ, કૃષ્ણચરિત આદિની મધ્યકાલીન પરંપરાના અગ્નિમાં થયેલાં ખોટાં અર્થઘટનો ને નરસિંહ પર અભ્યાસે વેરાયેલાં પ્રશંસા પુષ્પો જણાયાં છે ને તેથી, એમના મતે ‘નરસિંહનું’ થયાતથ દર્શન એમાંથી પ્રાપ્ત થયું નથી’ આ અંગે લખાયેલ ચર્ચાલેખમાં એમણે પ્રમોદભાઈ પટેલ, જ્યંત ગાડીત, ઉમાશંકર જોશી જેવાના આસ્વાદોમાં એમની દૃષ્ટિએ થયેલાં ખોટાં અર્થઘટનો તરફ ધ્યાન ખેંચ્યું છે. પરંતુ આ આખો લેખ મને વિરોધાભાસી લાગ્યો છે. નરસિંહનાં પદોનાં આસ્વાદ-અર્થઘટનમાં કવિકર્મના મુદ્દાને ખોટો ભાર અપાયાનું કહે છે તો ખીજી તરફ પોતાની મૂંઝવણ રૂપે એ કવિતાને ભક્તિ કવિતા તરીકે જટલે અંશે સમજી આસ્વાદી શકીએ એવો પ્રશ્ન ઉપસ્થિત કરે છે. એમાં સ્વયં વિરોધી રચતો રહ્યો છું? પ્રમોદકુમાર પટેલ, જ્યંત ગાડીત, ઉમાશંકર જોશી વગેરે મધ્યકાલીન ભક્તિ કાવ્યધારાથી અનભિકૃત રહીને અહીં આસ્વાદો પ્રસ્તુત કર્યાં છે, એમ તો નથી જ બદ્ધે યથાવકાશ પરંપરાના નિદેશો, એ સૌનાં લખાણોમાં મળી આવે જ છે. જ્યંત પંડ્યાના નરસિંહ મુખ્યત્વે કવિકર્મનો છવ નથી એવા અભિપ્રાય પર આધારિત થાય છે, પણ એ જ લેખમાં ‘સુરત’ સંગાની પરિભાષા ન સમજતાં કૃતિના હાઈ સુધી આસ્વાદક જઈ શક્યા જ નથી, એ એમની ધ્યાન બહાર ગયું છે! નરસિંહની કવિતાનાં સંભવિત આધ્યાત્મિક અર્થઘટનોમાં એક રીતનો ઐદિક આયાસ જોવાનું એમનું વલણ રહ્યું છે. પરંતુ આ સંદર્ભે રઘુવીર ઐધરીના સંપાદકીયમાંથી પ્રતીતિજનક ઉત્તર મળી શકે તેમ છે. “આધ્યાત્મિક અનુભવની યોગ્યતા ન હોય તો પણ વિમલ દર્પણ સમું સંવેદન ધરાવતો ભાવક ભક્તિકવિતા માણી શકે. પણ જો એણે મમં સુધી પહોંચવું હોય તો શ્રદ્ધાની મૂડી જોઈએ, સાધના જવું પણ કંઈક જોઈએ.”

—સુભાષ દવે

સાહિત્ય પરિષદનું પાંત્રીસમું અધિવેશન

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદનાં અધિવેશનો દર બે વર્ષે યોજાતાં રહે છે. નવા પ્રમુખના નામ સન્દર્ભે અધિવેશન પૂર્વે ચર્ચાઓ, યોજનાઓ, સૂચનો, ઊભા રાખવા, ખેંસવા-ખેસાડવાના ખેલ ચાલતા હોય છે. એ બધું પ્રમુખની ચૂંટણીના પરિણામ થઈ બહારથી શાન્ત થાય છે. પણ પ્રમુખ નહીં થઈ શકેલા કે લવિષ્યમાં પ્રમુખ થવાના અભરખા ધરાવનારાઓના ફાડ કે પેંતરા ક્યાંક સૌમ્ય રીતે તો ક્યાંક વરવી રીતે પ્રગટ થતા રહે છે. સાહિત્ય પરિષદ યોજાય એટલે પ્રમુખ, વિભાગીય અધ્યક્ષો, ઉદ્ઘાટક, સ્વાગત વગેરેનાં વખાણુ-વાળાં વાગતાં રહે છે. એમાં વળી ભોજનમાં મળેલા પડૂરસને યાદ કરવાની પણ એક ચાલ છે.

અમારે એવી ફાઈ ચાલ ચાલવી નથી. સૌરાષ્ટ્ર સાહિત્ય સભા, રાજકોટના યજ્ઞમાનપદે માલવિયા કોલેજના વિશાળ ક્રીડાંગણમાં ચોવીસ-પચ્ચીસ ડિસેમ્બર, નેવ્યાસી દરમિયાન યોજાઈ ગયેલા ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના પાંત્રીસમા અધિવેશન વિષે એક જ વાક્યમાં પ્રતિભાવ આપવાનું કહેવામાં આવે તો નિઃસંકાય કહીએ કે સાહિત્ય પરિષદનું અધિવેશન મહદંશે નિરાશાજનક રહ્યું.

પરિષદની ઉદ્ઘાટન બેઠકની પદ્ધતિ આમૂલ પરિવર્તન માંગે છે એવું અમને

લાગે છે. પરિપક્વ-પ્રમુખતા મુખ્ય લાપણીનો ક્રમ આવે છે ત્યારે શ્રોતાઓ (પ્રમુખતા લાપણી પૂર્વે થયેલા) નાનાં-મોટાં ઠંટાળાજનક લાપણીના મારથી ઘાટી ગયા હોય છે. ઢાઈ તો વળી એકે પણ ચઢ્યા હોય છે. પરિપક્વતા પ્રમુખ જ્યન્ત પાડક પોતાનું લાપણી વાંચવા જિજ્ઞાસા ત્યાં જોરના સાડા બાર થયા હતા, પ્રમુખનું લાપણી માત્ર ઔપચારિકતા ન બની જાય એ અંગે પણ વિચાર થયો જોઈએ. સ્વાગત સમિતિના પ્રમુખ એટલે કે જે પરિપક્વનો ખર્ચ વેઠે છે તે યજમાન સંસ્થાના સૂત્રધારને અડધો પોણો કલાક સુધી વેઠવા જોઈએ એ પ્રણાલિકા પણ બરાબર નથી. એમનું લાપણી બે-ચાર પાનાંથી વધુ લાંબું ન હોવું જોઈએ. એ જ રીતે ઉદ્ઘાટન બેઠક વખતે સ્ટેજ પર, બેસનારાની સંખ્યા અશોભનીય લાગે એટલી તો ન જ હોવી જોઈએ. સ્ટેજ પર ચઢી બેઠેલા કે ચઢાવી દીધેલા લગભગ સાંકે સિતેર માણસોવાળું દ્રશ્ય સ્મરણે આવતાં આ ક્ષણે પણ સૂગ આવે છે. કશું જ કર્યા વિના સ્ટેજ પર નહલી ગમ્ભીરતા ઝાઢી ચઢી બેસનારાઓમાંથી ઢાઈનીય વિવેકભૂમિ જાગી નહીં... બેસી રહ્યા, ત્રણ નહીં સાડા ત્રણ કલાક સુધી !

પ્રાર્થનાક્રમ માતૃવન્દના ક્રમ સ્વાગત જેવી ઠેકાણા વિતાની સંગીત (?) રચનાઓથી કાર્યક્રમનો ઠંટાળાજનક આરમ્ભ થયો. સ્વાગત સમિતિના પ્રમુખ ડો. હરસુખ સંઘવીના લાંબા ચકવનારા પ્રવચન પછી દર્શકે પરંપરા મુજબ દીપ પ્રગટાવી પરિપક્વનું ઉદ્ઘાટનોયાં શું સિદ્ધ થાય છે ? હા, આ નિમિત્તે એકાદ વૃદ્ધ સાહિત્યકારને સ્થાન આપી શકાય છે. જો ઉદ્ઘાટન કરાવવું હોય હોય તો વૃદ્ધો પાસે જ શા માટે ? ઢાઈ યુવાન સાહિત્યકાર ઉદ્ઘાટન કરી શકે ? પરિપક્વનું ઉદ્ઘાટન કર્યા પછી ઢાઈએ લાપણીમાં કેટલાંક વિવાદાસ્પદ વિધાનો કર્યાં. એમના મતે આજનું સાહિત્ય એ સિમ્પલી વર્ડ્ઝ વિધાઉટ મીનિંગ છે. એમણે વધુમાં એમ પણ કહ્યું કે છેલ્લાં ચાલીસ પચાસ વર્ષમાં આપણે યુરોપનું સાહિત્ય ઉછીઉધારી કરી લીધું છે. સાહિત્યમાં જીલની નહીં કલેજની વાત હોય છે. કલેજની વાત આવે તો તે રેકન્નાઈઝ થયા વિના રહે જ નહીં. (આપણે દર્શકને પૂછી શકીએ કે તમે જે કલેજની વાત કરો છો તેના પર હાથ મૂકીને કહો કે સર્જતા સાહિત્યમાંથી કેટલું તમે ખ્યાન-પૂર્વક વાંચ્યું છે ? 1) આ ઉપરાન્ત દર્શકે, જે વાત તેઓ વારંવાર કહી ચૂક્યા છે તે ફરી કરતાં કહ્યું કે મૂલ્યનિષ્ઠા વિનાનું સાહિત્ય ન હોઈ શકે. માળકાને નાનપણથી જ અંગ્રેજી માધ્યમની શાળાઓમાં મૂકવા સામે દર્શકે યોગ્ય રીતે જ લાલચતી ધરી.

હંમેશ્વર હંમેશ્વર લોકાભિમુખતાની વાતો વૃદ્ધ અને યુવાન સાહિત્યકારો જુદાં,

જુદાં કારણોએ કરવા માંડ્યાં છે. શાસ્ત્રીય સંગીત, વૃત્ત કે ચિત્રકળાને લોકાભિમુખ કરવાની આપણા જેટલી તાતી જરૂર તે તે ક્ષેત્રના કળાકારોને કેમ નહીં લાગતી હોય? ભાષાના માધ્યમમાં કામ કરીએ છીએ માટે જ આપણને આ પ્રશ્ન વધુ સ્પર્શે છે એમ માનવું પણ કેટલે અંશે ઉચિત?

પરિષદના મન્ત્રી ભોગાભાઈ પટેલે પ્રવૃત્તિને હેવાલ આપ્યા પછી રઘુવીર ચૌધરીએ પ્રમુખને પરિચય આપ્યો હતો. ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ જયન્ત પાઠકે ‘સામ્પ્રત સાહિત્ય : વહેણો અને વળાંકો’ વિષે બોલતાં સામ્પ્રત સાહિત્યની ગતિવિધિઓને પોતાના આગવા દષ્ટિબિન્દુથી તપાસી હતી. તેમણે તેમનું વ્યાખ્યાન સાદાંત વાંચ્યું હતું. દક્ષિત સાહિત્ય વિષે તેમણે સ્પષ્ટ રીતે જણાવ્યું કે ‘...દક્ષિત સાહિત્ય હોય, ને તેના ઉદ્દેશોના, કાર્યક્રમોના હંદેરો પણ હોય, પણ સાહિત્યશાસ્ત્ર જે બેએક હબર વર્ષથી રચાતું, વિચારાતું, સુધારાતું ને સ્વીકારાતું આવ્યું છે તેને એકદમ રદખાતલ તો ન જ કરી શકાય, એનાં હેતુ, પ્રયોજન, વ્યાખ્યા વગેરેને રાતોરાત બદલી ન શકાય, આપણી પ્રવૃત્તિની સગવડ પ્રમાણે મનસ્વી રીતે એનું અર્થઘટન ન થાય.....જીવનવ્યવસ્થામાં સુધાર લાવવા માટેની ઉપકારક પ્રવૃત્તિ તરીકે દક્ષિત સાહિત્યના આંદોલનને આવકારીએ જરૂર પણ કલા પાસે જે સુધારાતું કામ કામ લેવું હોય તો તે તેની શરતે ને તેની આણુમાં રહીને જ લઈ શકાય. આત્મદયા, રોપ, દ્રેષ કલાકૃતિમાં ભલે વ્યક્ત થાય (જીવનમાં થાય તો કલામાં કેમ ના થાય?), પણ એવા ભાવો કૃતિમાં રસરૂપે પ્રતીત થવા જોઈએ. એમ થાય તો જ ભાવકના સંસ્કારકોશમાં તે સ્થાયી થાય, વિકસે, વિસ્તરે જે ક્યારેક સક્રિય પણ થાય.’ ભાષણમાં આવી વિશદ સમીક્ષાનાં સ્થાનો હોવા છતાં નિખાલસપણે એમ કહી શકાય કે પ્રમુખ તરીકે જયન્ત પાઠક પાસેથી જે અપેક્ષા હતી તે ન સન્તોષાઈ.

અન્તમાં સ્પિટનની ગુજરાતી સાહિત્ય અકાદમીના મન્ત્રી વિપુલ કદયાણીએ ત્યાંની ભાષા-સાહિત્યની પ્રવૃત્તિ તથા પ્રશ્નો રજૂ કર્યાં હતાં. આ પ્રસંગે દિનેશ પંડ્યાએ ‘જયન્ત પાઠક : વ્યક્તિત્વ અને વાક્યમય’ નામના પીએચ. ડી. માટે તૈયાર થયેલા મહાનિમન્ધની મુદ્રિત પ્રત સાહિત્ય પરિષદના પ્રમુખ જયન્ત પાઠકને અર્પણ કરી હતી.

સર્જન વિભાગની બેઠકમાં નવલિકા વિષે ચર્ચા થઈ. આ બેઠકના અધ્યક્ષ નલિન રાવળે કેટલીક સારી વાર્તાઓ લખી હોવા છતાં વિભાગીય અધ્યક્ષ તરીકેની તેમની વરણીથી જે કેટલાકાને આશ્ચર્ય થયેલું તેમાંના અમે પણ

‘કીર્તિ. નહિન રાવળે’ નવલિકામાં વાસ્તવદર્શી નિરૂપણ’ વિષે, મુખ્યત્વે ઐતિહાસિક દષ્ટિકોણથી ચર્ચા કરી. તેમના તથા પત્રકારત્વ વિભાગના પરિ- સંવાદના અધ્યક્ષ વાસુદેવ મહેતાના ખાસ વિશેષતા વિતાનાં વ્યાખ્યાનોથી નિરાશ થવાયું. વિવેચન વિભાગના અધ્યક્ષ પ્રમોદકુમાર પટેલનાં પ્રવચનને અધિવેશનની પ્રાપ્તિરૂપ ગણી શકાય. ‘ગુજરાતીમાં આધુનિકતાવાદ અને સાહિત્ય વિવેચનની બદલાતી ભૂમિકા’ વિષે પોતાના મુદ્દાઓ, તારણોની વાત સ્પષ્ટતાથી કરી. અન્યોની જેમ તેમણે તેમનું વ્યાખ્યાન સાદગત ન વાંચ્યું એ ગમ્યું.

નવલિકાની બેઠકમાં ઘનશ્યામ દેસાઈએ સર્જન પ્રક્રિયાની વાત સહજ રીતે કરી. ‘ટાણુ’ ‘કાગડો’ અને ‘જોડળળનો વેલો’ નિમિત્તે ડેટલાક મુદ્દાઓ સારી રીતે ઉપસાવ્યા. મણિલાલ પટેલે છેલ્લાં ત્રણ ચાર વર્ષોમાં લખાયેલી અને તે પૂર્વેની વાર્તાઓ વિષેની તુલના ટૂંકમાં રજૂ કરી. છેલ્લા ત્રણ-ચાર વર્ષના ડેટલાક વાર્તાકારો. પૂર્વેના વાર્તાકારોની મર્યાદાને ઝાળંગી પોતાની નવી ઝાળખ સિદ્ધ કરે છે, તેઓ રૂપસિદ્ધિ માટે વધુ સહાન છે. તથા તેઓ પોતાના મૂળ ભણી પાછા વળ્યા છે—આવાં ચર્ચારૂપક તારણો તેમણે રજૂ કર્યાં. હરિદ્વંશ પાઠક, મોહન પરમાર તથા બહાદુરભાઈ વાંકે પણ પોતાની વાતને રજૂ કરી હતી.

વિવેચન વિભાગમાં ‘આજના વિવેચનની વિધાયક ભૂમિકા’ વિષે બારે અભિ- નિવેશથી બોલતાં અજિત ઠાકોરે ‘આજના ડેટલાક વિવેચકો પર આરોપનામું’ મૂક્યું. તેમણે કહ્યું કે આજનું વિવેચન તોરિલું છે, તે પોતાની મર્યાદા સ્વી- કારતું નથી, તે સર્જક પર હાવી થાય છે, પશ્ચિમના આભસેશનનું મોજું તેના પર ફરી વળ્યું છે, તે નવીન આદેશનની ભૂમિકા સમજવા માંગતું નથી, વિવેચને કૃતિને પોતાની વ્યાસપીઠરૂપે વાપરી છે. અજિતના ડેટલાક મુદ્દાઓ ચિન્ત્ય હતા. તેમણે આરમ્ભે અને અન્તે રણવીર ચૌધરીનાં આવારણાં લીધાં એ ઘટના પણ નોંધવી જોઈએ. એ જ બેઠકમાં કનુભાઈ જાનીએ અભિજાત સાહિત્ય, લૌકિક સાહિત્ય અને લોકવાક્યમયના ભેદને સ્પષ્ટ કરી લોકવાક્યમયની વિશેષતાઓ ત્રીણવટથી રજૂ કરી. મહત્ત ઝોઝા, અનિલા દલાલ, મણિલાલ પટેલ, રવીન્દ્ર પારેખ, રમણિકલાલ માડુ, જગદીશ ગુર્જર તથા મુનિકુમાર પંડ્યાએ પણ પોતાના વક્તાઓ રજૂ કર્યાં.

‘સાહિત્ય, પત્રકારત્વ અને સાહિત્યિક પત્રકારત્વ’ વિષેના પરિસંવાદમાં બોલતાં પ્રકાશ શાહે સ્પષ્ટ રીતે કહ્યું કે ગુજરાતી પત્રકારત્વ પૂર્તિયાળો કર- વામાં નિશાન ખરાબ રીતે ચૂકી ગયું છે. ગુજરાતી પત્રકારત્વે કરવાનું ડેટલુંક કામ ‘ચિત્રલેખા’ ને અભિયાન’ નવાં સાપ્તાહિકો કરી રહ્યાં છે એમ જણાવી ડેટલીક કૃતિઓમાં રિપાર્તાઈથી મોન્તાજ સુધીની ગતિ જોઈ શકાય છે. એને

સુચિદ્ ગણ્યું. આ પરિસંવાદમાં કુમારપાળ દેસાઈ, યાસીન દલાલ, યશવન્ત મહેતા વગેરેએ ભાગ લીધો.

પરિષદની ઉદ્ઘાટન બેઠકમાં સ્ટેજ પર દેખાયેલા સાહિત્યકારોમાંના કેટલાક પછીની બેઠકમાં કેમ નહીં દેખાયા હોય? મંડપમાં બેસી અન્યને સાંભળવા તેઓ ટેવાયા નથી એમ માનવું?

* *

પરિષદના મંચ પાછળ, પડદા પર, ભૂરા રંગના કપડા પર બહુ નાના-મોટા અક્ષરોમાં નિમંત્રક સંસ્થા, પરિષદના અધિવેશનની વીગત ઉપરાન્ત 'ઉમાશંકર નગર', 'રાષ્ટ્રીય શાયર ઝવેરચંદ મેઘાણી રંગમંચ' — આ સર્વ વિગતોને એક સાથે રજૂ કરતું લદ્દુ બેનર આયોજકોની કલાદષ્ટિ-વિહીનતાની ત્યાડી ખાતું હતું. પરિષદ માટે મધરાતે કે પરાદિયે આવનાર પ્રતિનિધિઓને બસ સ્ટેન્ડ પર કે રેલવે સ્ટેશને માર્ગદર્શન આપનાર કોઈ હાજર નહોતું એ ઠીક, પણ રાત્રિની મુસાફરી કરીને આવેલાઓને ક્યાં બિતરવું. ખાલી રૂમમાં ગાદી ક્યાંથી મેળવવી એ અંગે પણ સૂચનો કરનાર કોઈ હાજર નહોતું. કાર્યાલયનું બોર્ડ હતું ત્યાં તાળા સિવાય કોઈ નહોતું. આયોજકોની આ પ્રકારની બેઠકારી તેમના અવિવેકને જ પ્રગટ કરતી હતી.

પરિષદના સ્થળને સહગત સાહિત્યકારના નામ સાથે સાંકળી નગર તરીકે ઓળખાવવું, રંગમંચ તથા પ્રવેશદ્વારો સાથે સાહિત્યકારોનાં નામ જોડાવાની પ્રથા લાગણીવેડા જેવી લાગે છે. જો આ પ્રથા પાંચ—પચીસ વરસ ચાલુ રહે તો મંડપમાંની ખુરશીઓ સાથે પણ સાહિત્યકારોનાં નામ જોડવાનું થાય તો આશ્ચર્ય નહીં.

સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનમાં એક સુખદ ઘટનાના સાક્ષી બનવાનું થયું. એ માટે અમદાવાદની વિધાનગર હાઈસ્કૂલના કલામર્મજ હિમ્મત કપાસી અધિકારી છે. એમણે તેમની શાળાના પાંચેક સાહિત્યરસિક વિદ્યાર્થીઓ તથા બે શિક્ષિકાઓને સાહિત્યકારો તથા સાહિત્ય પરિષદના અધિવેશનના પ્રત્યક્ષ પરિચય માટે મોકલ્યા એ ઘટના સ્વયં નોંધપાત્ર છે. સાહિત્યકારો લોકાભિમુખ થાય અને જે પરિણામ આવે એના કરતાં કદાચ વધુ સારું પરિણામ શિક્ષકો, વિદ્યાર્થીઓ અને સમાજ આ રીતે સાહિત્યાભિમુખ થાય તો આવે. પણ ગુજરાતમાં વિધાનગર જેવી શાળાઓ, મહાશાળાઓ કેટલી? અને હિમ્મત કપાસી જેવા આચાર્યો કેટલા? હા, વડોદરાથી પણ ખી.એ.એમ.એ.ના વિદ્યાર્થીઓ આવ્યા હતા.

પુરુરાજ જોષી

જયદેવ શુક્લ

અને છેલ્લે

ફરી એક વખત ગુજરાતી વિવેચન ઉપર પસ્તાળ પડી રહી છે. સાહિત્ય વિવેચનનો ઇતિહાસ જોઈશું તો આવી પસ્તાળ એક કરતાં વધારે વખત પડી છે. બ. ક. ઠાકોર, ઉમાશંકર જોશી અને સુરેશ જોષી-ત્રણે પેઢીઓના આ મળવાન પ્રતિનિધિઓએ ગુજરાતી વિવેચનની હરિદતા વિશે અવારનવાર જીહ્વા-પોહ કર્યો હતો. ઉમાશંકર જોશીએ ગુજરાતી કવિતાની અદ્ય સમૃદ્ધિ માટે ગુજરાતી વિવેચનને દોષિત ઠરાવ્યું ન હતું કે જમાનાઓથી આપણા કાનમાં ફુંક મારી મારીને કહેવામાં આવે છે કે ગુજરાતી વિવેચન જો નિર્બીક, તટસ્થ અને પ્રામાણિક અને તો ગુજરાતી સાહિત્યના ભવેભવ મુધરી નય. પણ એવા નિર્બીક, તટસ્થ અને પ્રામાણિક વિવેચકોના ગુજરાતે જ હાલહવાલ કર્યા છે તે જરા કુરુદ્ધ હોય તો જહાંગીર સંભળ્યા, ભૂગુરાય અંભરિયા, વિશ્વનાથ ભટ્ટ, વિજયરાય વૈદ્ય - જેવાઓને જઈને પૂછવા જેવું છે. ગુણગ્રાહકતા, મધુદર્શિતાનો મોટો ઉપાડો આપણે તો લઈને બેઠા છીએ. જો માંદાઓ થોડો ધણો સળવળ્યા કરે તો મલમમલમ રહ્યા કરવું અથવા સાતે દિવસ મૌનનત પાળી રાખવું. એક વાસ્તવિકતા તરીકે સ્વીકારી લેવું જોઈએ કે આ જાહેરખબરિયાં જમાનામાં, વ્યાપારીકરણની આબોહવામાં અને મારી દીકરી તારે ત્યાં અને તારી દીકરી મારે ત્યાં એવાં લેખાં આલ્યાં કરતાં હોય ત્યાં વિવેચન એક સગવડિયા સાધનથી વિશેષ કશું રહ્યું નથી. આ સાધનનો ઉપયોગ તક મળતાંવેંત સૌ કોઈએ કરી લીધો છે-જરાય શરમચંદાય વિના. આવા સંજોગોમાં સૌથી વધારે તો ભત-તપાસ આદરવી જોઈએ-તહોમતનામું આપણે આપણી સામે રજૂ કરવું જોઈએ.

આ આરોપનામાનો એક મહત્વનો મુદ્દો એ હોઈ શકે અને હોવો જોઈએ કે ગુજરાતી વિવેચને સમકાલીન સાહિત્યની ઉપેક્ષા કરી છે. આ આરોપ આપણાં

જમાનામાં જ થયો છે એવું પણ નથી. જાણી કરીને વિવેચન આવી ઉપેક્ષા કરે છે એવો અનુદાર આલેખ ન કરીએ. કદાચ વિવેચકને અતિ પ્રશંસાનો કે અતિશય ટીકાનો ડર લાગે છે, એ સાત ગળણે ગાળીને પાણી પીવા માગે છે. આ કે તે જૂથનો પ્રચારક બની જશે એમ તેને લાગે છે. પણ આવા સાચા કે કાલ્પનિક લયને ખાંચેરી નાખીને થોડાં જોખમો ઉઠાવવાં પડે - કદાચ ખોટાં મૂલ્યાંકનો કરી બેસીએ, લવિચ્ચમાં ખોટા પુરવાર થઈએ ત્યારે કાન પકડવાની પૂરી તૈયારી સાથે. વિવેચકોનો એક વર્ગ ગુજરાતી સાહિત્ય સાથે, તેમાંય સર્જતા સાહિત્ય સાથે સંબંધ રાખતો નથી; એ ગુજરાતી સિવાયનું સર્જન વિવેચન ખૂબ જ ઉત્સાહથી વાંચે છે, તેમાંય ખાસ કરીને તો વિવેચન. ૧૯૮૨ના એક લેખમાં આ લખનારે ફરિયાદ કરી હતી: 'સ્વાતંત્ર્યપ્રાપ્તિને સાડા ત્રણ દાયકા પીતી ગયા ગણુ વૈચારિક પરતંત્રતા એવી જ છે. જ્યાં સુધી આ પરતંત્રતા દૂર કરીને આપણે આપણા સંદર્ભ જીભો ન કરીએ ત્યાં સુધી પગ પર જીભા રહી ન શકાય. આપણી ખાસે જે સાંસ્કૃતિક સંદર્ભ છે, જે કળા - સાહિત્ય છે તેને સંબંધિત વિવેચન પણ હોવું જોઈએ. સાહિત્યના કોઈ પણ વાદને સ્વીકારી શકાય પણ એનો કોઈક સંદર્ભ આપણા પોતાના સાહિત્યજગત સાથે હોવો ઘટે. ખીજી રીતે કહીએ તો આપણા સર્જનને મૂલવવાનાં ધોરણો જ્યારે પરાઈ સંસ્કૃતિમાંથી લાવીએ ત્યારે તેમનો ઉપયોગ કરતી વખતે ઘણી સાવધાની રાખવી પડે' પણ પોતીકા સન્દર્ભોના આગહનું એક આત્યંતિક પરિણામ એ આવે કે આપણે બહારનું કશું જ વાંચતા વિચારતા બંધ થઈ જઈએ - અંગ્રેજી કે સંસ્કૃત વાંચવાની - સમજવાની આપણી અશક્તિ તો પોતીકા સંદર્ભો તરફ આપણને પ્રેરતી નથી એવો એક કડવો તીવ્રો અશ્વ દર્પણરાયને પૂછવા જેવો છે. આપણી દીવાલો સાંકડી ને સાંકડી કરતા જઈએ છીએ, આવી પડે તો જ વાંચવું નહીંતર ઉત્તમોત્તમ હોય તો પણ એને અસ્પૃશ્ય જ રાખવાની પરંપરા વારસામાં મળી છે, ધીમે ધીમે આપણા જૂથ સિવાયનું વાંચવું નહીં, ખીજાઓ જણે તે તો સાવરણી ને સૂંધિયાં - આપણે દર વખતે ખત્રીસ લક્ષણાને જ જણીએ છીએ. એમ માનવું અને છાપરે ચઢીને મનાવવું. એક જમાનામાં હાલા લજપતરાયે આપેલા સૂત્ર 'જે આપણી સાથે નથી તે આપણી સામે છે.' - ને ધ્રુવમંત્ર તરીકે સ્થાપી દેવું. હવે આ ખેલને કયા નામે ઓળખાવી શકાય ?

પણ સમકાલીનોની ઉપેક્ષા શું વિવેચને આપણે માનીએ છીએ તેટલી કરી છે ? એક સ્થૂળ તપાસ પણ કરવા જેવી છે. પ્રમોદકુમાર પટેલ, રાધેસ્થાન

શર્મા, ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાલા અને સુમન શાહ - આ ચાર વિવેચકોના લેખોની યાદી તપાસો -

શું આ લોકોએ કાળજ્યેએ વિશેષ લખ્યા કયું? છે? જલદી રાધેશ્યામ શર્મા જેવા તો સમસ્યાક વધારે ઉદાર બનીને સરખતા સાહિત્ય વિશે લખ્યા જ કરે છે જેનાથી હાંહેડાઈને સુમન શાહને ફરિયાદ કરવી પડી છે કે 'વિવેચનપ્રવૃત્તિને લગામ કરવી આલાભાઈ માલાભાઈ માટે ન વાપરવી.' હવે સખતા સાહિત્ય પ્રત્યે સંવેદનશીલ બનવા માગતો - વિવેચનાને ઉદ્ડ બનીને ફગાવવી હોય તો ફગાવી શકાય. 'અમારે વિવેચનની પડો જ નથી.' એવું બોલવા માટેનું કૌવત આપણી વાણીમાં નહીં આપણી સર્જનપ્રવૃત્તિમાં હોવું જોઈએ. બાકી અમારી પેઢીએ આગલી પેઢી કરતાં ચઢિયાતું સર્જન કયું? છે એમ બોલવાથી તો શું નીપજ આવવાનું છે? આપણી સર્જનાત્મકતાને કુંઠિત કરે છે આત્મરતિ. એ આત્મરતિ આપણને પ્રભાવવાદી વિવેચનાની અતિ સ્થૂળ બુમિકાએ પહોંચાડી દે છે. આપણી કૃતિઓની, આપણા મિત્રોની કૃતિઓની જાંઘજોની જોમે પ્રશંસા લલકારીએ છીએ. પણ જ્યારે પેલો વિવેચક આ સમકાલીન કૃતિએ માટે બોલી પડશે કે 'એકથી વધુ રચનાઓમાં આપણી પ્રદેશિક બોલીઓનું માધ્યમ, કે વસ્તુ, આવી કશીકે પ્રતિ-ક્રિયાના ધક્કાથી પ્રવેશ્યું હાજે છે. તેથી તેમાં સહજતા સાથે આયાસ, બનાવટ છે. તળના નામે અને નિમિત્તે તેમાં પ્રત્યારોપણ અને અતિશયતા જેવાં પ્રદર્શનખેર વલણો પણ પ્રગટ્યાં છે.' તો આપણે એ કહેનારની એટલે કે સુમન શાહની કલમ આંચકા લેવા શું બાંધો ચઢાવીશું?

સમકાલીન સાહિત્યિક સંદર્ભોને ઉદ્દેખનારી વિવેચના તો અદ્યપણવી પુરવાર ચવાની પણ એ વિવેચનાએ આપણને અતુકૂળ પ્રતિભાવો જ આપવા જોઈએ એવી પેલી જહાલવાદી ધમકી આપીને શું આપણે વિવેચનાને પાણીપાતળી બનાવી મૂકવા માગીએ છીએ? એવું પરિણામ શું આવી રહ્યું છે તે પણ જોવા જેવું છે. આપણા ગુણ અને ખીજોનો હોષ જોવા માટે હલેકટ્રોનિક માર્કેટસ્કોપને ઉપયોગ વધી રહ્યો છે, સાચું પૂછે તો ઘણી વાર વિશ્વસનીય વિવેચન સિખિત સ્વરૂપે નહીં પણ મૌખિક સ્વરૂપે ચાલે હોય છે. અને એ મૌખિક સ્વરૂપનું વિવેચન સિખિત સ્વરૂપે ચાલે તો ભલભલાને કુઠારાઘાત અનુભવવાનો વારો આવે.

તો આ પરિસ્થિતિ સરખઈ નથી. અન્ય ભાષા સાહિત્યમાં પ્રવર્તતી પરિસ્થિતિની તુલનાએ આપણી સ્થિતિ બહુ સારી કહી શકાય. પાશ્ચાત્ય જગતમાં

પ્રકાશન ક્ષેત્રે પ્રવેશેલી વ્યાવસાયિક સ્પર્ધાઓનો ભોગ હજી આપણે લેખક બન્યા નથી. પણ આનાથી હરખાઈ ઝડવા જેવું નથી. આ અત્મતુષ્ટિ લવિષ્યમાં ભારે વેર લેશે. એટલે એમાં રાચવાને બદલે આપણે આપણી રીતે જ કશું સંગીન કરવું પડશે. સાહિત્ય સંસ્થાઓ, અન્ય પ્રયોજનોથી કરવામાં આવતા પરિસંવાદો, ભાષણમાળાઓ શંકાસ્પદ બનવા માંડ્યા છે. બધી જ સાહિત્ય સંસ્થાઓમાં અગ્રિમ ગણાતી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદના રાજકોટ સંમેલન વખતનાં મુદ્રિત વક્તવ્યો વાંચી જુઓ. એક માત્ર પ્રમોદકુમાર પટેલ સિવાય સૌ કોઈએ નરી વેક ઉતારી છે. આપણી વિદ્વાતાનું કેટલું બધું અવગણન થયું છે એનો ખ્યાલ આવતાં હવે કમકમાં ઊપજે છે.

પણ માત્ર ફરિયાદો કરવાથી કશું વળતું નથી. સર્જતા સાહિત્ય વિશે-મોટે ભાગે તો એને વાંચ્યા વિના મોવમભાવે લખ્યા કરવાની આદતમાંથી છૂટીને કશુંક સંગીન કરી બતાવવું પડે. આ સંગીનતા શાસ્ત્રાર્થથી તો આવવાની નથી. બહુ મોટી મોટી, અટપટી સિદ્ધાન્ત ચર્ચાઓના મહાસગરોને તળે ઉપર કરી નાખવાને બદલે કૃતિના એક સાચા ભાવક તરીકે 'કારકિર્દી' પૂરી થઈ જાય તો ય બસ. આવા સાચા ભાવક તરીકે જ્યારે કૃતિસમુખ થતાં જઈશું ત્યારે નવાં પદાર્પણોની ઘટનાઓની આંખી પણ આપણને થવા માંડશે. એ વાત સાચી કે ક્યારેક તો નવાં પદાર્પણો પેઢીએ પેઢીએ પણ ન થાય તો દાયકાની વાત ક્યાં કરવી. આમ છતાં દરેક દાયકો પૂરો થાય ત્યારે આપણી સહિત્યિક પ્રાપ્તિઓ અને અપ્રાપ્તિઓનું શક્ય તેટલું સ્વચ્છ, સમતોલ ચિત્ર આંકવાનો પ્રયત્ન આવા કેટલાક ભાવકોએ સાથે મળીને કરવો જોઈએ. અમાંથી જ જે તે દાયકાની મહત્ત્વપૂર્ણ રચનાઓની એક કામચલાઉ યાદી પણ તૈયાર થતી આવશે. જે આપણે સાવધ નહીં હોઈએ તો તકદાદી રચનાઓ કોશકારો, સંપાદકો, ઇતિહાસકારોની આંખોમાં વસવા માંડશે. એવી રચનાઓ સાચી રચનાઓ કરતાં ય વધારે આકર્ષક હોવાનાં લાખ નખરાં બાંધે કરે, બાંધે મુગ્ધજનો એને ભોગ બને; એમની ડુચિનું ઘડતર આવાં ફટકિયાં મોતી વડે બાંધે થાય. કાળની એક થપાટમાં એવું બધું ક્યાંનું ક્યાં ફેંકાઈ જશે જેના અસ્મિભૂત અવશેષોને ભાવિ પેઢી કુતૂહલ ખાતર પણ સંધરવા તૈયાર નહીં થાય, અને ભાવિ પેઢી એમ નહીં કહે કે અમારા પુરોગામીઓ તો નિઃસર્વ હતા. વિવેચકોએ એમને ખોટી રીતે ચળાવ્યા હતા :

‘વિરહરાત । નીંદ ઠયહી ?’
 મિથનરાત । નીંદ ઝાહી ?’
 આમ ટળી, એમ ટળી
 નીંદ ખોણું વળી વળી.

‘સિદ્ધહેમ-શબ્દાંતુશાસન’માંથી - અતુ. હરિવલ્લભ ભાયાણી

ESKAY FINE CHEMICALS
 Mfrs of X-Ray Barium
 Mehta Mahal
 15, Mathew Road
 BOMBAY-400 004
 Tel: 811 9800

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશનકેન્દ્રનાં નવાં પ્રકાશનો

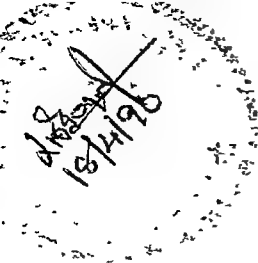
ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર તરફથી ૧૯૯૦માં ‘રવીન્દ્રપર્વ’ અને ‘સુરેશ જોષી સંયય’ પ્રગટ થશે.

રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરના એક ઉત્તમ અનુવાદક તરીકે સુરેશ જોષી જાણીતા છે. ૧૯૪૮માં ‘વાણી’ના ‘રવીન્દ્રસ્મૃતિ પર્વ’ નામે પ્રગટ થયેલા વિશેષાંક વિશે ભીરેન્દ્રકુમાર જૈને લખ્યું હતું કે ‘કદાચ જગતની બીજી કોઈ પણ ભાષામાં રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરનો આવો અનુવાદ શક્ય નથી.’ સુરેશ જોષીએ રવીન્દ્રનાથની જે રચનાઓના અનુવાદ કર્યા છે અને રવીન્દ્રસાહિત્ય વિશે જે લખ્યું છે તે બધાનો સંગ્રહ આ ગ્રંથમાં કરનામાં આવશે.

સુરેશ જોષીની બહુસુખી પ્રતિભાનો ખ્યાલ મળી રહે એટલા માટે લેખના સમગ્ર સર્જન વિવેચનમાંથી પ્રતિનિધિરૂપ રચનાઓ ‘સુરેશ જોષી સંયય’માં સમાવાશે. આ ગ્રંથનું સંપાદન શિરીષ પંચાલ અને જયંત પારેખ કરશે.

આ બંને ગ્રંથો કિર્માઈ સાર્થકમાં નેચરલ સેડના કાગળમાં પ્રગટ થશે. દરેકની પૃષ્ઠ સંખ્યા આશરે ત્રણસો હશે. આ ગ્રંથો ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ પડતર દિંમતે વાચકો સુધી પહોંચાડવા માગે છે. જે મિત્રો આ ગ્રંથો ખરીદવા માગતા હોય તેઓ અગાઉથી માત્ર ઓર્ડર નોંધાવે. અગાઉથી જેમના ઓર્ડર આવી ગયા હશે તેમને ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ છાપેલી દિંમતના ચાળીસ ટકા વળતરથી આ ગ્રંથો મોકલશે.

૧૯૯૧ના વર્ષે ક્ષિતિજ ટ્રસ્ટ તરફથી ગુજરાતી સાહિત્યના સંયયો પ્રગટ કરવામાં આવશે જેની વિગતો હવે પછી જાહેર કરીશું.



ઓતદ

વર્ષ : ૧૦ અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૯

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૧૦૨

વર્ષ ૧૦ અંક ૪ ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર, ૧૯૮૯

માર્ષિક સનાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

સનાજમ સરવાળા રૂપળ

રસિક શાહ ૩૪, બી/૬ ખીરાનગર

એલવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જયંત પારેખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો

મુંબઈ, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા ખંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,

ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ ખંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેનો
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા ખંચાલના સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ઐતદ

વર્ષ : ૧૦ અંક ૪ : ઓક્ટોબર-ડિસેમ્બર ૧૯૮૯

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. નવનત પારેખ. રસિક શાહ

ક્ષિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કાનજી પટેલ

૬૧ કહે

: મેઘરાજ, વાત કહેા ને :

મેઘકહે : ત્યારે હું અપાઠી હતા :

: તો આજે અપાઠી થાઓ :

: આપણે વરસીને તળેટીમાં ઊતર્યાં.

અંધારઉજેહમાં આગળી

જઈ પહોંચ્યાં

તળના તળમાં

ને થયાં ઊસ :

: મેઘાજી, આ તો બધું એકંદર.

કેટલીય વાર આ વાત પાઠફેરે સાંભળી છે.

ક્યારે ક્યારે, કહું ?

જ્યારે પટ પર, ઉલ્કાઓ ખાળકી,

ખીણોમાં ઊતરીને પવન જંપી ગયો,

મોંદું થ ન સૂઝે એવા વનમાં ટપકચું

ચમકચું ભમરાળ મધ.

તળ પર ભાંગ્યા ઢેકે

મરડાય રંટાય

અડવઠ અખશર મંઠ સાપે

જોજન જાંઠાં પહોળાં ખારઊસ ને પાણીનાં છેટાં.

વરાળના ફેર એની જણનારીથી.

વરાળથી વરાળનાં છેડાં

એટલા જુગનાં

જેટલાં મલક આખામાં પીણપાન.

કાળજી દેડાયેલાં.

વળી પાણીમાં ન મામ એટલાં ખારજિસ

જળમાં વાડવ

તળેથી ઉપર માંડ ખદખદ

ખારા કપાળ ને આંખો તીખી.

જળથી, છેડાં તે કઈ આજાં ?

મામાવી અસ્તર પર મંદ્રાડાં મેઘધનુષી

મંકે બધા રંકે

સકલ વાયકે અવાયકે :

મેઘજી, આ તો વાત

અમે જ અમારી માંડી :

મેઘજી ચળ્યા

ને મુશળે જિતયાં

અમારા છેડા મુશળ તળે એક.

ખાર જિસનાં ધમસાણુ વચ

અમે એક આંખ.

આંખ કહે :

કહે :

: કા કહે ?

ઈન્દુ ગોસ્વામી

ચાર કાવ્યો

અક્ષરવાસને આરે

સરેરાશ છું

સામદામ હંડભેદ છું

મેાનું ભયું ભયું એક નામ મગ થઈને ફરું છું

બોલવા કરું તો અખડજંતર અખડજંતર

ને

મૂંગા મરતાં

અહો બત કિમ્ આશ્ચર્યમ્

સાંગોપાંગ

હું માણસ હ્યો કોઈ માણસ મનગંધીસો

અક્ષરવાસને આરે

દધિચી ઋષિનું હાડકુંય

શોધ્યું જડતું નથી ત્યારે

આમ

છંદે ચડી ગયેલી મારી કવિતાને

આ શબ્દ-લયના લથળથ માંસલ ટુકડા

કોણ

કચાંથી

વ્યમ ફેંકે છે

હા

પંખીની અવેળમાં
પોતાની જાંઘ ચીરીને
મહારાજ શિખિએ છેવટે જાત ફેંદીને
ન્યાયને ત્રાજવે એક વાર
તોળ્યો હતો શબ્દ ભારેભાર
અને એ અવસરે પણ

કશુંક

ખૂટવાની અણિ પર હતું મારી કવિતામાં
હાજરાહજૂર મારી ચિરકાલીન જ્ઞાન્તિમાં
ક્ષણક્ષણ પ્રતિક્ષણ તોળાતા
મારા આ હોસો ફેલતાં હોસોનેસમાં

કીમિયાગર છું
છતાં કાઈ કરતાં કાઈ કીમિયાને
કમાલ કહી શકું તેમ નથી
વાસ્તવમાં
અર્જુન આંખમાં દીઠાના દેવને
સંકેત જો હો તે

પણ મારા આ
લેભાણુ લોહીમાં
મોક્ષ નામની પ્રક્રિયા જ અટકી પડી છે આજકાલ
તે બોલતી બત્રીસીનું
ટુકડે ટુકડે ત્રેપન ધૂણતી કાળજીલીનું
કંઈ મારણુતારણુ?

વાસ્તવિકતા, હું તને ચાહું છું

મેરા જૂતા હૈ જાપાની
એક સંસ્કૃતિ ફૂળ સંસ્કૃતિને
ખો આપી ચૂકી છે ત્યારે
અલયારણ્ય અલયારણ્યની જપમાળા
કંઠમાળા

સૂર્યમાળા

મારે ફગાવી દેવી જોઈએ અ-સૂર્યલોકમાં
અધકાર શાશ્વત છે આમ પણ
મારી મા-જાણી નાભિમાં
પલટાતે પાંદડે
મેં કચારેય કરી નથી પીછેહટ

જેલું છે તેવું
કચારેક કાદવિયું તો કવચિત્ કમળગંધી
મેં ઝાઢી-પહેરી લીધું છે મન
દિશાએ અને શન્યે કરીને હું
સહસ્રમુખી છું જન્મજાત
તો પછી

તડામાર તૈયારી સાથે
ભલે બિધડતી ભોગળ :

પલટા બહારનો પલટો

છલાંગ ઉપરવટની છલાંગ

દેશકાળ ફાડીને ફાળી બિડતો શબ્દ : અશ્વત્થ

—વાસ્તવિકતા

તને હું ત્યાહું છું ન ધિક્કારું છું

પુનરપિ

એનું એ જ ગીત-લય-તાલ

છંદ-છંદ-છેલ્લો

બટ વોટ નેકસ્ટ

મેદાન પછી મેદાન પછી મેદાન

હિમ પછી હીમ પછી કિમ્

હાંશીને હડકે થઈ ચૂકેલ

મારા આ શ્વાસ

સારે જહાં સે અચ્છા હિન્દોસ્તાં હમારાને
કવિતાનો કાન માની બેઠા છે

તે કણુ મૂલના છેદનમાંથી તાકતાં
 સંભળાય છે અને કશુંય નથી સંભળાતું
 આંદોલાય છે
 ધકકેલાય છે
 ધરખાય છે
 અને રાખખેટા નથી સળવળતું

કેવળ

માણસની અંદર પડેલા એક માણસ
 નામે લગાટિયો ન-કલંક
 મનોમન

શબ્દાય છે અર્થાય છે બ્રહ્માય છે :

વાસ્તવિકતા

હું તને ધિક્કારું છું ને ચાહું છું

સમયચક્રને પાંદડે

પુષ્પવતી ધવાના કોડ

હજુય છે શકવંધ્યાને :

મારી કવિતાને

હજુય છે

પૃથ્વી નામે કોઈ જંદ છોડ વા જાકે વસંતતિલકા

મારા મરુભૂમિ મન વિશે

અઘાપિપયંત અડાબીડ

હું તારું છું ઈશ્વર

ને

નીકળે છે તૃતીયમ્

મા ફલેષુ કદાચન

કદાચ

મારું કલ્પવૃક્ષ છે એકમેવ કાવ્ય છે મુવપદ છે

આમપણુ

ચોલતી-ચાલતી

ભડતી-ગાતી

જે સામેથી મળી આવે છે, સળંગ, સ્વપ્નગંધી

એ મા-જણી મથામણ રતો છે : મોરી

સબસે ભંચી પ્રેમસગાઈ

સમયચક્રને પાંદડે

વેરણછેરણ હું

ગોત્રું છું ટગલી ડાળ જડમૂળથી

કુતૂહલ આશ્ચર્ય વિસ્મયને નાતે

આપણે તો

ભિગવું

ભિલડવું

ને

ભિક્ષું થઈ ચલતી પકડવી

પણ મારું આ અડધી કાઠી અસ્તિત્વ

બ્યારથી

અધવચ ફરકી બેઠું છે :

પત્રમ્ પુષ્પમ્ સપત્રું મારું

સામે ધર જઈ બેઠું છે

ઉઘાડી આંખે

કર્તા કર્મ ક્રિયાપદની બહાર

હવે

હું જ ચક્ષુ છું ને પ્રશ્ન પણ

છેડાફાડ શ્વાસની આંગળીએ કહું તો

વાટીઘૂંટીને ભરી વાડકી

અંતરજાલ છું બિધ્વમૂલની

વળી વળીને

બહુ બહુ તો હું નખશિખ

ભોંયસૂંઘતી ભાષા હોઈ શકું
મારે ખોળે મન પાકે વા મોતી :
હવ મૂકીને જાણનારીને તો
ખંને આંખો સરખી /

ઐસી તૈસીની આરપાર

તોપણ અને તોપણ
મારા હોવા ન હોવાનું એક માત્ર હથિયાર
હારાકીરી છે
હરિ ૐ તત્ સત્ છે

બિલટભેર આસભેર
જેનું હું ગીત ગાઉં છું જીંઘી ટેકરીઓ પરથી જલાંગભેર
તે આમ તો

જગતા સૂર્યનો દેશ છે

વાગર્થિવ સમૃદ્ધતો,

જગતઃ પિતરો છે

હિરણ્યગર્ભ હાથક્રૂ છે વિસ્તુવિયસની દિશામાં

રફેટ શબ્દના અંતરાલ વિશે

શી ખબર

મારે શું લેણું છે લાવા છે અલિફ-લયલા છે

કે

કુરયા બિડયા સિવાય

ભીતરની ભાષા

ભોંયચકરી થતી જ નથી

રચાતી નથી કેમે કરી

ધૂળધૂમાડો પથ્થર થઈને ઝગ્યા માણસવરણી

ત્યાં

ફળફળતો ફંગાળાતો હું

જે નિરાકાર પર જીભો છું અ-રાખ્દ

તે પાતાળ પણ પ્રવાહી છે એકદમ

મારી કને
 વિકલ્પ નામનું કોઈ ગતાન વિગતાન નથી
 જનમથી નથી
 નથી તોપના મોંમાં ઈંદુ મૂકીને
 ઈશ્વર ઉછેરવા જેવી સલાનતા
 છે કેવળ
 એસીતૈસીની આરપાર નીકળી પડતો
 ભૂગર્ભ છૂટ્યો ભ
 અણઅણનું વિઘટન
 અભિપ્રેત છે મને અસ્તિત્વવાદી
 અમાં
 ક્ષમાં
 રમાં

પણ ભયકી ચાલમાં
 ક્યાંનો ક્યાં ગોથાં ખાય છે
 મારો અક્ષરપુરુષોત્તમી અ
 ખીદાર ધ ટાઈમ
 મને અડકવા માંડી છે ક્યાંકથી
 એકવીસમી સદીની ગંધ
 દૂરગામી દૂરગામી ઓ...
 મને-તમને-કોઈનેય સંભળાય છે કશુંય
 મારું નામ-ઠામ-કેકાણું
 ફેરવી નાખ્યું છે મેં હવે
 હુમા પક્ષીની હોડમાં

રજની મહેતા

હવેલી

માંડ માંડ આંખ મળી હતી, ધરનાં તો મારા નિર્ણયથી દુઃખી જે થવાનાં હતાં અને તેમાંથી મારા આપુલ તો ખાસ. એ ચિંતાએ પણ મને મોડી રાત સુધી જાગવા દીધો ન હતો. જીંઘ નહીં જે આવે એમ માનીને આરામખુરશીમાં જ બેઠા બેઠા પગે લાંબા કર્યા હતા. વચ્ચે વચ્ચે વીજળીઓના ઝબકાર દેખાતા હતા. એ જોતાં જોતાં જ આંખો મીંચાઈ ગઈ હતી. એકાએક મારી આંખ ખૂલી ગઈ, પહેલાં તો મને જરાજર ખમાલ ન આવ્યો. જહાર વરસાદ પડતો હતો એટલે સંભળાયું નહીં. ગઈ કાલે મોડી સાંજે પણ આવું જ થયેલું ને! મારે ઘેર વહેલાં પહોંચવું જ ન હતું, બધાના ગુસ્સાને ભોગ બનવાનું હતું એટલે એ પળને જોટલી પાછી ઠેલી ચક્રાય તેટલી ઠેલવા માગતો હતો. અને આવા વરસાદમાં વળી કયો રિક્ષાવાળો ટૂંકા અંતર માટે આવવા તૈયાર થાય? એટલે મેં તો ચાલવા જ મરિયું. વરસાદ તો પુવાનીમાં ઠોને ન ગમે પણ જીંજવાની મારી તૈયારી જરાય ન હતી. ચારપાંચ દિવસથી પડી રહેલા વરસાદે બધે કાદવ કાદવ કરી નાખ્યો હતો અને મારે એમાંથી રસ્તો કરીને ચાલવાનું હતું. જમીનથી અધ્ધર ચાલી ચકાવું હોત તો ફેટલું સાડું એવો વિચાર પણ આવી ગયેલો. વાતાવરણમાં માત્ર વરસાદી રૂંધ ન

હતી. એમાં ખીજું બધું પણ ભળી ગયું હતું. રસ્તા ઉપર અવરજવર તો ચાલુ જ હતી એટલે માત્ર વરસાદનો અવાજ આવતો ન હતો. પાણીથી ભરેલાં ખાખોચિયાંમાંથી પસાર થતાં વાહનોનો અને તેમના દ્વારા ઊડતી જાલકોનો અવાજ, ઝાડ પર ઝીલાતા વરસાદનો અને પછી ઝાડ પરથી ટપકતાં પાણીનો અવાજ તથા મારા ચાલવાનો અવાજ-આટલા બધા અવાજોમાં ખીબા કોઈ અવાજ આછાપાતળા પણ સંભળાય એવી શક્યતા જ ક્યાં હતી. ના-જરાય શક્યતા ન હતી, અને છતાં... અને છતાં મારે કાને એ અવાજ સંભળાયો હતો. એ શાનો હતો? મેં પાછા વળીને જોયું હતું. કોઈ કરતાં કોઈ ન હતું. વરસાદમાં બધું ઝાંખું પાંખું દેખાતું હતું. પણ મને ચોક્કસ લાગેલું કે મારી પાછળ પાછળ કોઈ ચાલી રહ્યું છે. એ પગલાંનો અવાજ મને સ્પષ્ટ રીતે સંભળાતો હતો. વરસાદની ઝડીઓ પણ જેનાં પગલાંના અવાજને અસ્વસ્થ ન કરે એવું કાણ ચાલી રહ્યું હતું? અને કેટલો બધો લયબદ્ધ અવાજ? સાચું પુછાવો તો મને લય લાગેલો. એટલે ઘેર જલદી જલદી પહોંચી જવાય તો સારું એમ માનીને મેં પગની ગતિ વધારી હતી. પણ જ્યાં હું ઉતાવળે પગે ચાલવા લાગ્યો ત્યાં તે પગલાં પણ ઉતાવળાં બન્યાં હતાં. મેં મારી જાતને મનાવી હતી કે આ તો બ્રમણ છે બ્રમણ. જે માનસિક ચત્રણામાંથી હું પસાર થઈ રહ્યો છું અને જે લવિંધ્યનો સામનો મારે કરવાનો છે તેને કારણે જ આવો આભાસ થયા કરતો હતો. એકાએક ત્યાં આકાશના એક છેડાથી ખીબા છેડા સુધી વીજળી ચમકી ઊડી હતી, થોડી વાર પછી થયેલા કડાકાએ મને ઢેઠ અંદર સુધી ધ્રુજવી દીધો હતો. વીજળી મારા ઉપર તો નહિ પડે ને એવો નાનપણથી સેવેલો લય મને ખીવડાવવા લાગેલો. એ અવાજ, એ લય હજુ તો શમ્યા ન હતા અને ત્યાં મારે કાને અવાજ પડ્યો હતો ‘પ્રવીણ-ઓ પ્રવીણ’. આવા તોફાની વાતાવરણમાં મને ખોલાવવા કાણુ નવડું હતું? ના-ના. કોઈ નથી. એવા વરસાદમાં મને આસ લાડ કરીને તે વળી કાણુ ખોલાવે? મેં જરા વધારે ઝડપથી ચાલવા માંડ્યું હતું. પણ ફરી પેલાં પગલાં અને ફરી એ જ અવાજ! ‘દીકરા પ્રવીણ-ઓ દીકરા પ્રવીણ.’ પ્રાચીનયુગના અવશેષો શોધવા માટે ખોદકામ કરતા હોઈએ અને અમૂલ્ય ખજાનો મળી બચ - વાસણની ઠીંકરીઓ, રમકડાના હાથીઘોડાના તૂટેલા પગ, ચપ્પાનો હાથો, સ્ત્રીઓનાં આભૂષણો અને એમ કરતાં કરતાં લુપ્ત થઈ ગયેલું એક આખું નગર આળસ મરડીને જાણે તમારી આગળ ખેડું થઈ ગયું. હોય પછી તો એ નગર અને એનો ભૂતકાળ તમારો પીછો જ ન છેડે, ઊઠતાં ખેસતાં

વાંચતા વિચારતા એ જ ભૂતકાળ ઝળુંબ્યા કરે - જરાબર એવી જ રીતે એ અવાજ ત્યારે મારી પાછળ પડી ગયેલો મેં અનુભવ્યો હતો. હા-મને પછી તરત યાદ આવી ગયું - એ અવાજ, એ હહેકો, એ હાડ તો વૈકુંઠકાકા સિવાય કોઈના નહીં. મેં પાછા વળીને જોયું હતું. મારી આંખો મને છેતરતી તો નહોતી ને? એ જ જરા બૂકેલો દેહ, એ જ લાકડી, એવા જ અમો ધોતિયું. અહેરો જરાબર દેખાતો ન હતો પણ એ જોવાની જરૂર ક્યાં હતી? એ તો તરત જોળખાઈ જાય એવા હતા. મને કમકમાં આવી ગયાં. મારી જીભ સાવ સુકાઈ ગઈ હતી. વરસાદનાં પાણી ઝીલવા મેં જરા મોં જાંચે કરીને પહોળું ક્યું હતું. જીભ પર થોડા છાંટા ઝીલીને મેં ફરી એક નજર પાછળ કરી લીધી. પણ વૈકુંઠકાકા હોય જ કેવી રીતે? મારી આંખો-મને છેતરતી જ હોવી જોઈએ. શું કરવું એની સમજ પડતી ન હતી. જરા હિંમત એકઠી કરી, તોય કેટલો બધો ત્રભરાટ અનુભવેલો, વરસાદને કારણે કંડક હતી તોય પસીનો પસીનો થઈ ગયો હતો. જેમ તેમ કરીને પાસે ગયો અને જોયું તો કોઈ ન હતું. માત્ર ભ્રમણા. તો શું મેં જો અવાજ સાંભળેલો તે ભ્રમણો? વરસાદ, વીજળી અને પવને ઊભી કરેલી ભ્રમણા? હું ફરી ધ્રુજી ઊડ્યો હતો. કારણ કે વૈકુંઠકાકાના મૃત્યુને તો બે વરસ થઈ ગયાં હતાં.

શું ગઈ કાલની જેમ મારે આજે પણ એવી જ ભ્રમણામાં ભોગ બનવાનું હતું? આમ તો હું ખૂબ બહાદુર ગણાઉં છું. પુરાતત્ત્વ વિભાગના સિનિયર વિદ્યાર્થીઓ તરીકે અમે સ્પર્શ પર જઈએ ત્યારે નિર્જન વિસ્તારમાં તબૂ તાણીને સુવાની કે રાતે એકલપડે પહેરો ભરવાની પણ મને ખીક લાગતી ન હતી. કેટલાક ડરપોક વિદ્યાર્થીઓ વતી પણ હું પહેરો ભરી લેતો હતો. પણ આજે તો મને ખીક જ લાગવા માંડી. આરામખુરશીમાંથી ઊભો થવા ગયો પણ મારાથી જિભા થઈ ન શકાયું. ત્યાં ને ત્યાં જ બેસી રહ્યો. કાન માંડ્યા. હવે અવાજ સ્પષ્ટ આવતો હતો. નાગર નંદાજીના લાલ, નાગર નંદાજીના લાલ-રાસ રમંતા મારી નથણી યોવાણી...આ અવાજ રેડિયોમાંથી તો નથી આવતો ને? કે પછી ટેપરેકોડર ચાલે છે? ના-ના. એવું તો કશું નથી. એ ગીતની સાથે બીજા કેટલાક અવાજ પણ જોળા ગયેલા લાગ્યા, કોઈ ઉત્સવ પ્રસંગે બધા લોકો ભેગા થયા હોવા જોઈએ. મારા શરીરથી પરસેવાના રેલા છીંતરવા લાગ્યા. મેં જરા ઉપર નજર કરી. પાંખો બંધ હતા. હવે તો ઊડવું જ પડશે અને એકાએક બીજા બધા અવાજ શમી ગયા, એક ઘુંટાયેલો, ઘેરો અવાજ સંભળાયો. એ ધીમે ધીમે નજીક આવતો હતો. મારા કાનને જ નહીં

પણ મારી સમગ્ર કાયાને એ સ્પર્શવા માગતો હતો. પેલા પરસેવાના રેલા જરા જરા સુકાવા લાગ્યા. એ અવાજ મને વીંઝણું ઢાળતો હતો. કશીક ઠંડક વરતાતી હતી. કોઈ જૂના મંદિરના ગભારામાં જઈ ચઢીએ કે જૈન મંદિરની આરસમઢેલી દ્વરસ પર ચાલતા હોઈએ ત્યારે આવી જ ઠંડક લાગે છે. પેલો અવાજ હવે એક દિશાએથી નહીં પણ ચારે બાજુથી સંભળાતો હતો; એ મને વીંટાયે જતો હતો, હું એના કાશેટામાં લપાયે જતો હતો. અવાજની છુલંદી મને આશ્ચર્યચકિત કરતી હતી. યદા યદા હિં ધર્મસ્ય ગ્લઃનિભવતિ ભારતે- જ્ઞાનમાં શંખ ફુંકાયે જતો હતો. અંદર ને અંદર પડધા પડચે જતો હતો. એકાએક પડદો પડી ગયો-નર્યો સોપો. હું જાણે કોઈ જૂનાં સ્થાપત્ય જોવા માટે શુદ્ધમાં જીંડે સુધી પહોંચી ગયો હતો. અને મારા સાથીઓ મને મૂકીને જતા રહ્યા હતા. હું એકલો જોઈ રહ્યો હતો. હું શું જોતો હતો ? ખોદકામ તો ક્યાં ચાલતું હતું ? પણ જો ચાલતું હોય તો એકની ઉપર એક એવા બાઝી ગયેલા થર દૂર કરવા તમે એક થર ઉખેડો, ખંજુ થર ઉખેડો અને કશુંક તમને મળી જ આવે. એવી જ રીતે મારી સામે જો હતું તે બધું દૂર થઈ ગયું. મારી સામે જ-બરાબર સામે જ વૈકુંઠકાકા ઊભા હતા. ડાબા હાથમાં ઘંટડી, જમણા હાથમાં આરતી. ઘંટડીનો રણકાર અને આરતીનો સોનેરી પ્રકાશ. મારી સામે તો માત્ર વૈકુંઠકાકા જ હતા પણ તેમની સામે કૃષ્ણની મૂર્તિ હોવી જોઈએ. એ કાળી મૂર્તિ પર આરતીનો સોનેરી પ્રકાશ પડતો હશે કે વૈકુંઠકાકાના દેયાતું પ્રતિબિંબ પ્રગટાવતી આંખોનો ઝળહળતો પ્રકાશ એ હું નક્કી કરી ન શક્યો. ચારેબાજુ પ્રકાશનાં મોજાં ઉછળતાં હતા, એમાં હું પણ ઉછળવા લાગ્યો, સામે હવે વૈકુંઠકાકા દેખાતા ન હતા. નર્યો પ્રકાશ અને એ પ્રકાશમાં ચમકતી હવેલી. બરાબર સ્પષ્ટ રીતે હવેલી મારી સામે હતી. એની મોહિની ધીમે ધીમે મારી આંખોમાં થઈને છેક પાની સુધી પહોંચી. ધીમે ધીમે ફરી મારી આંખો મોંચાઈ.

‘હેઈસો-સંભાળજો, ધી...રે, ધીરે...આવવા દો-આવવા દેજો-એ...સંભાળજો આધા ખસો...ધીરે ધીરે આવવા દો...આવવા દો...’ આટલો બધો બોલાટ ક્યાંથી ? શું છે આ બધું ? બારી આગળ આવીને ઊભો રહ્યો. જોઈ છું તો વીસપચીસ મજૂરો ભેગા થઈને વૈકુંઠકાકાની હવેલી ઉતારી રહ્યા છે. કાશકુહાડા ત્રિકમ પાવડા લઈને મંડી પડ્યા છે. નીચે કાટમાળના મોટા ને મોટા ઢગલા થઈ રહ્યા છે. જરા દૂર નજર ફરી તો મારા બાપુજી, ભાઈ, સામાનો હીકરો જતને સાચવતા ઊભા છે. તેમના મોં પર હરખ ઊછળી રહ્યો છે. મારા બાપુજી

મોટી ખૂંટો પાડે છે - જલદી કરો, જલદી કરો. અને ત્યાં મોટા કડાકા થયો.
 મોટા પાટકો ઉતારવા જતાં અડધી ભીંત તૂટી પડી, ચારે બાજુ ધૂળધૂળ.
 ખાસ્સી વારે ધૂળ સમી, જોયું તો એ બધા કંટમાલના ઢગલા ઉપર વૈકુંઠકાકા
 બેઠા છે અને નિરાંતે લજ્જન ગાય છે. તેમના ઉપર એક અગ્નિયુ પડવા જતું
 હતું - મારા મોંમાંથી તરત ચીસ નીકળતાં નીકળતાં આંખ ખૂલી ગઈ. બહાર
 બધે અંધારું હતું. પંખાનો ફરફર અવાજ આવતો હતો. બીજા કોઈ કરતા
 કોઈ અવાજ ન હતો. થોડી નિરાંત અનુભવી. આંખો મીચીને થોડી વાર એમ
 જ પડી રહ્યો; મારી બંધ આંખો આગળ એ હવેલી વિશાળ વંટવક્ષમાં ફેરવા-
 ચેલી જોઈ. અનેક વડવાઈઓ દ્વારા કેટલા મોટા વિસ્તારની જમીનમાં એણે
 મૂળિયાં નાખ્યાં હતાં. કેટલી મોટી ઘટા જિભી થઈ ગઈ હતી - દાયકાઓના
 દાયકાઓ એના થડનાં કુંડાળાઓમાં સમાઈ ગયા હતા પણ કુંડાળાના એક ટાંચકે,
 કરવતના એક ધસરકે બધું જ જાણે જિતરડાઈ જવાનું હતું. મેં આંખો ખોલી
 નાખી. મનમાં કોઈ પણ જાતનો વહેમ ન રહે એટલા માટે જિભો થયો. અને
 જીભમાં આવીને મેં નજર કરી. સામે જ હવેલી જિભી હતી. અડીખમ-ચૂપચાપ.
 અંદર જઈને જતો છુઝાવીને પાછો બહાર આવ્યો. થોડી વાર એમ જ જિભો
 રહ્યો. હવે આંખોમાં જરાય જીંધ ન હતી. ગેલેરીમાં જ ખુરશી ખેંચી લાંબે.
 ઘડિયાળમાં જોયું તો ચાર વાગી ગયા હતા. વીજળીઓ તો હજુ પણ થયા
 જ કરતી હતી. અત્યારે પહેલી વાર આ હવેલી જોઈ રહ્યાની લાગણી થઈ.
 આ ત્રણ માળની હવેલી અને ચોતરફ પ્રુલ્હ મેદાન, રસ્તા પર પડતો બારેક
 ફૂટ જીંઓ, કોતરણીવાળો તોતિંગ દરવાજો. દરવાજાની ઘનને બાજુએ જિભી
 કરેલી દાર સુદરીઓની પ્રતિમાઓ કોઈ અણધાર કારીગરે જિભી કરી દીધી
 હતી - પણ એ સિવાયનું બધું જ સંરક્ષ હતું. દરવાજો એની કોતરણી વડે
 લાંબું લાગતો હતો. દરવાજાને વીંધીને મારી નજર હવેલોના મુખ્ય દાર પર
 ગઈ. અહીં કોતરણી વધારે ઊંચી હતી. લાકડું જાણે મીણમાં ફેરવાઈ ગયું
 હતું. એ દરવાજો તો બંધ હતો પણ તો પછી એના પહેલા માથે પરસાળમાં
 કોણુ આંટા મારે છે ? એ જ ધોતિયું અને એ જ જરાક વાંકી વળેલી કાયા.
 હાથમાં આરતીની ઘાળી અને આશકા આપવા નીકળવા છે. મારા હોઠ ફફડ્યા
 વિના રહી ન શક્યા - વૈકુંઠકાકા, વૈકુંઠકાકા. તેમના કાને મારો ફફડાટ પહોંચ્યો કે
 શું ? પાછા ફરીને તેમણે મારી સામે જોયું એકાદશે જોયા જ કયું. આરતીના
 પ્રકાશમાં તેમનું મોં સ્પષ્ટ દેખાતું હતું. અણિયાળું નાક કીવાના પ્રકાશમાં
 ઝળહળતું હતું. અને ત્યાં પ્રકાશ થયો, વીજળીનો મોટો ચમકારો થયો.

એ ચમકારામાં આરતી, વૈકુંઠકાકા સાવ ઓગળી ગયા અને હવેલી, તેની પરસાળો, એનાં છાપરાં, તેના ક્રાંતરણીઓવાળા ઝડપા સ્પષ્ટ નજરે ચઢ્યા.

આ કળાકારીગરી હતી ન હતી થઈ જવાની અણી પર હતી. વર્તમાનન્ટી એક જ ક્ષણ પેલા દીધે ભૂતકાળને જડમૂળમાંથી ઉખેડી નાખીને એના પર ઘાટધૂટ વિનાના, સૌન્દર્યહીન નમૂનાને ગાદીએ બેસાડવા ચારે પગે થનગનતી ઊભી હતી. આ હવેલી અને એની કળાકારીગરી, વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલું 'રાક્ષસીકું', મોટા જમણવાર કરી શકાય એટલાં બધાં વાસણો આ બધાંની કિંમત રૂપિયા પૈસામાં, હોલર અને સેન્ટમાં ખૂબ જ સરળતાથી રૂપાંતરિત થઈ જતી હતી. અને એમ રૂપાંતરિત કરતાં કરતાં ત્રીસપાંત્રીસ લાખ તો તરત ને તરત ઊભા થાય - ધીરજ રાખો અને જૂના જમાનાની સ્ત્રીજવસ્તુઓ કસી કસીને તાવીતાવીને દેશવિદેશમાં વેચો તો પચાસેક લાખ હાથમાં રમતા થઈ જાય. દસ વરસમાં તો એ રૂપિયા સ્વર્ગના બધાં દાર ફટાક કરતાં ખોલી આપે. એ રજત-વણી કે સુવણ-વણી દારને માંજી માંજીને ચક્રચક્રતા બનાવી દેવાની આવડત અમારા ધરના સૌમાં હતી. મારા ધરના હવેલીને કલ્પવૃક્ષ માનતા. એની ડાળાઓ ઉપર ફેટલાં બધાં શાખિયાં લટકતાં-ઝૂલતાં હતા અને અમે બધા લાજઝરતા મોંએ આંખોના ખોળા પાથરીને ઊભા હતા. આ ગર્યા ગર્યા એની પ્રતીક્ષામાં અમારું સર્વસ્વ રોકાઈ ગયું હતું. પણ ગળામાં નરમું ધારણુ કરેલા, લોહિયાળ મોં વાળા, આંખોમાંથી ઝરીલા નાગના કુંદાડા જેવી જવાળાઓ ફેંકતા ફાઈ લૈરવને જેમ રીઝવેલા પડે તેમ મારા ધરના અને રીઝવવા તૈયાર હતા. એમને મન હતું વિવેનશ, લૈરવ, રાક્ષસ હતો. મારી મૂઠીમાં હવેલીને બંધ કરી દઈને ફાઈ કરતાં ફાઈની આગળ એની આછીપાતળી ઝાંખી સુધ્ધાં કરાવવા માગતો ન હતો. એ વર્ષ પર ચતુ પામેલા વૈકુંઠકાકા પોતાની બધી સંપત્તિનું વસિયતનામું મારા નામે કરી ગયા હતા અને એકવીસ વરસ અને પૂરાં થાય ત્યારે એ બધી મિલકતનો વહીવટ કરવાની સ્વતંત્રતા અને મળતી હતી. અમેરિકામાં રુધાથી થયેલા અને કરોડોમાં આળોટતા એમના દીકરાઓને આ જરીપુરાણી હવેલીમાં જરાય રસ ન હતો. એમણે તો સ્ટેમ્પપેપર પર લખીને પણ આપેલું કે અમને આ મિલકતમાં જરાય રસ નથી. આ ઘટના પછી તો હવેલી પર બધાની નજર હતી - અમારી પાસે માત્ર વીસપચીસ લાખની જ સંપત્તિ હતી અને એ તો ધૂળને ઢેકાં એમ મારા આપુણ કહેતા હતા - એટલે આ હવેલી તોડીને એક મોટી ઈમારત અને તો પરિયાંના પરિયાં ખાય એમાંથી તો. હવે આને કલ્પવૃક્ષ કહો કે અલાહદીનનો જાદુઈ ચિરાગ કહો એ તો અમારા હાથમાં

મોટી જૂનો પાડે છે - જલદી કરો, જલદી કરો. અને ત્યાં મોટા કડાકો થયો.
 મોટા પાડો ઉતારવા જતાં અડધી જોત તૂટી પડી, ચાપ બાજુ ધૂળધૂળ.
 આસ્તી વારે ધૂળ રાખી, જોયું તો એ બધા કટમાલના દગલા ઉપર વેકુંઠકાકા
 બેઠા છે અને નિરાંતે લજ્જન ગાય છે. તેમના ઉપર એક ગચ્ચિયું પડવા જતું
 હતું - મારા મોંમાંથી તરત ચીસ નીકળતાં નીકળતાં આંખે ખૂલી ગઈ. બહાર
 બધે અંધારું હતું. પંખાનો ફરફર અવાજ આવતો હતો. બોળ કોઈ કરતા
 કોઈ અવાજ ન હતો. થોડી નિરાંતે અનુભવી. આંખો મીંચીને થોડી વાર એમ
 જ પડી રહ્યો; મારી બધ આંખો આગળ એ હવેલી વિશાળ વટવૃક્ષમાં ફેરવા-
 ચેલી જોઈ. અનેક વડવાઈઓ દ્વારા કેટલા મોટા વિસ્તારની જમીનમાં એણે
 મુળિયાં નાખ્યાં હતાં. કેટલી મોટી ઘટા જિભી થઈ ગઈ હતી - દાયકાઓના
 દાયકાઓ એના થડનાં કુડાળાઓમાં સમાઈ ગયા હતાં. પણ કુડાડાના એક ટોચે,
 કરવતનાં એક ધમરકે બધું જ જાણે જિતરડાઈ જવાનું હતું. મેં આંખો ખોલી
 નાખી. મનમાં કોઈ પણ જાતનો વહેમ ન રહે એટલા માટે જિભો થયો. અને
 છળમાં આવીને મેં નજર કરી. સામે જ હવેલી જિભી હતી. અડીખમ - ચૂપચાપ.
 અંદર જઈને બત્તી છુટાવીને પાછો બહાર આવ્યો. થોડી વાર એમ જ જિભો
 રહ્યો. હવે આંખોમાં જરાય જીંધ ન હતી. ગેસેરીમાં જ ખુરશી ખેંચી લાગ્યો.
 ઘડિયાળમાં જોયું તો ચાર વાગી ગયા હતા. વીજળીઓ તો હજુ પણ થયા
 જ કરતી હતી. અત્યારે પહેલી વાર આ હવેલી જોઈ રહ્યાની લાગણી થઈ.
 આ ત્રણ માળની હવેલી અને ચોતરફ પ્રુલ્ક મેદાન, રસ્તા પર પડતો બારેક
 ફૂટ જીંઓ, કાતરણીવાળો તોતિંગ દરવાજો. દરવાજાની બન્ને બાજુએ જિભી
 કેરો દ્વાર સુંદરીઓની પ્રતિમાઓ કોઈ અણધાર કરીગરે જિભી કરી દીધી
 હતી - પણ એ સિવાયનું બધું જ સરસ હતું. દરવાજો એની કાતરણી વડે
 લગ્ય લાગતો હતો. દરવાજાને વીંધીને મારી નજર હવેલોના મુખ્ય દ્વાર પર
 ગઈ. અહીં કાતરણી વધારે ઝીણી હતી. લાકડું જાણે મીણમાં ફેરવાઈ ગયું
 હતું. એ દરવાજો તો બંધ હતો પણ તો પછી એના પહેલાં બાજે પરસાળમાં
 કોણ આંટા મારે છે ? એ જ ધોતિયું અને એ જ જરાક વાંકી વળેલી કાંચો.
 હાથમાં આરતીની યાળી અને આશકા આપવા નીકળ્યા છે. મારા હોઠ ફફડ્યા
 વિના રહી ન શક્યા - વેકુંઠકાકા, વેકુંઠકાકા. તેમના કાને મારો ફફડાટ પહોંચ્યો કે
 શું ? પાછા ફરીને તેમણે મારી સામે જોયું એકાદશે જોયા જ કયું. આરતીના
 પ્રકાશમાં તેમનું મોં સ્પષ્ટ દેખાતું હતું. અણિયાળું નાક હીવાના પ્રકાશમાં
 ઝળહળતું હતું. અને ત્યાં પ્રકાર થયો, વીજળીનો મોટો અમકારો થયો.

એ ચમકારામાં આરતી, વૈકુંઠકાકા સાવ ઓગળી ગયા અને હવેલી, તેની પરસાળો, એનાં છાપરાં, તેના કાતરણીઓવાળા ઝુપા સ્પષ્ટ નજરે ચઢ્યા.

આ કળાકારીગરી હતી ન હતી થઈ જવાની અણી પર હતી. વર્તમાનની એક જ ક્ષણ પેલા દીર્ઘ ભૂતકાળને જડમૂળમાંથી ઉખેડી નાખીને એના પર ઘાટઘૂટ વિનાના, સૌન્દર્યહીન નમૂનાને ગાદીએ બેસાડવા ચારે પગે થનગનતી ઊભી હતી. આ હવેલી અને એની કળાકારીગરી, વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલું ‘રાચ્ચયીલું’, મોટો જમણવાર કરી શકાય એટલાં બધાં વાસણો આ બધાંની કિંમત રૂપિયા પૈસામાં, ડોલર અને સેન્ટમાં ખૂબ જ સરળતાથી રૂપાંતરિત થઈ જતી હતી. અને એમ રૂપાંતરિત કરતાં કરતાં ત્રીસપાંત્રીસ લાખ તો તરત ને તરત ઊભા થાય – ધીરજ રાખો અને જૂના જમાનાની ચીજવસ્તુઓ કસી કસીને તાવીતાવીને દેશવિદેશમાં વેચો તો પચાસેક લાખ હાથમાં રમતા થઈ જાય. દસ વરસમાં તો એ રૂપિયા સ્વર્ગના બધાં દ્વાર ફટાક ફરતાં ખોલી આપે. એ રજત-વણી કે સુવણ-વણી દ્વારને માંજી માંજીને ચક્રચક્રતા બનાવી દેવાની આવડત અમારા ઘરના સૌમાં હતી. મારા ઘરનાં હવેલીને કલ્પવૃક્ષ માનતા. એની ડાળીઓ ઉપર ફેટલાં બધાં શાખિયાં લટકતાં-ઝૂલતાં હતા અને અમે બધા લાજબરતા મોંએ આંખોના ખોળા પાયરીને ઊભા હતા. આ ગર્યા ગર્યા એની પ્રતીક્ષામાં અમારું સર્વસ્વ રાકાઈ ગયું હતું. પણ ગળામાં નરસુંડ ધારણુ કરેલા, લોહિયાળ મોં વાળા, આંખોમાંથી ઝેરીલા નાગના કુંકાડા જેવી જવાળાઓ ફેંકતા કોઈ ભૈરવને જેમ રીઝવેલા પડે તેમ મારા ઘરના મને રીઝવવા તૈયાર હતા. એમને મન હતું વિન્નેશ, ભૈરવ, રાક્ષસ હતો. મારી મૂડીમાં હવેલીને બંધ કરી દઈને કોઈ કરતાં કોઈની આગળ એની આછીપાતળી ઝાંખી સુધ્ધાં કરાવવા માગતો ન હતો. એ વર્ષ પર મૃત્યુ પામેલા વૈકુંઠકાકા પોતાની બધી સંપત્તિનું વસિયતનામું મારા નામે કરી ગયા હતા અને એકવીસ વરસ મને પૂરાં થાય ત્યારે એ બધી મિલકતનો વહીવટ કરવાની સ્વતંત્રતા મને મળતી હતી. અમેરિકામાં સ્થાયી થયેલા અને કરોડોમાં આજોડતા એમના દીકરાઓને આ જરીપુરાણી હવેલીમાં જરાય રસ ન હતો. એમણે તો સ્ટેમ્પપેપર પર લખીને પણ આપેલું કે અમને આ મિલકતમાં જરાય રસ નથી. આ ઘટના પછી તો હવેલી પર બધાની નજર હતી – અમારી પાસે માત્ર વીસપચીસ લાખની જ સંપત્તિ હતી અને એ તો ધૂળને ઢેકાં એમ મારા આપુજી કહેતા હતા – એટલે આ હવેલી તોડીને એક મોટી ઈમારત બને તો પરિયાંના પરિયાં ખાય એમાંથી તો. હવે આને કલ્પવૃક્ષ કહો કે અલાહદીનનો બહુઈ ચિરાગ કહો એ તો અમારા હાથમાં

હતો. ચોમાસાનાં પાણી જેમ નદીકાંઠે આવેલી કાંઈ ભેખડને ચૂરચૂર કરીને વહાવી જાય અને તમે ત્યાં જિભા હો તોય કશું જ ન કરી શકો. જોએને વ્યથાવવા જાઓ તો તમારું સર્વસ્વ હોમાઈ જાય, તમે હતા ન હતા થઈ જાઓ. એ જ રીતે આ કાળનો પ્રવાહ છે અને એમાં હવેલી તો એક તણખડું છે - એ 'તોરાથી નહીં' સચવાય - મારા વડીલોએ આ અને બીજી રીતે મને સમજાવવામાં જરાય બાકી રાખ્યું ન હતું. અને હું એકલો મારા તણખડાને દસે દિશાઓમાંથી આવતા વંદોળિયા સામે, બારે મેઘે આજોલા જળપ્રલય સામે કે જળને સ્થળમાં તથા સ્થળને જળમાં ફેરવી નાખતા ધરતીકંપ સામે ટકાવી રાખવા માગતો હતો. આજનો દિવસ મારે માટે મહત્વનો હતો. કારણ કે આજે મને એકવીસ વરસ પૂરા થવાનાં હતાં.

ધડિયાળમાં પાંચના ટોકારા થયા. અત્યારે વરસાદ પડતો બંધ થયો હતો. એટલે એના રણકાર ક્યાંય સુધી સંભળાતા રહ્યા. સામેની હવેલીમાં પણ સંભળાયા હશે. સાવ સ્ત્રી, આટલી બધી સમૃદ્ધિથી ભરી ભરી, વર્તમાનને જ્યાં પ્રવેશબંધી હતી અને જૂતકાળનું જ જ્યાં સામાન્ય હતું એવી આ હવેલી અત્યારે તો સાવ નધણિયાતી. વૈકુંઠકાકા હતા ત્યારે તો સવારે પાંચ વાગે એનો આગલો દરવાજો ખૂલી જ ગયો હોય. છેલ્લાં વરસોમાં તો કાકા સાવ એકલા હતા. દીકરાઓ તો વરસોથી અમેરિકામાં વસ્યા હતા અને કાકી તો સોળસત્તર વરસ પહેલાં જ મૃત્યુ પામ્યાં હતાં. પણ હવેલીમાં કાકા એકલા રહેતા ન હતા - એક રસોયો, બે નોકરબાઈઓ અને બે ચાકરો પણ હતા. એ હવેલીમાં મારો પ્રવેશ હું પાંચેક વરસનો હતો ત્યારથી થયો હતો. આજે પણ મારી આંખો આગળ એ પાંચેક વરસનો છોકરો જ દેખાય છે. એનું ધ્યાન કૃષ્ણની મૂર્તિ પર નથી. અવારનવાર જલ્લાતા શણગાર પર નથી, મગસની લાકડીઓ પર નથી. એનું ધ્યાન તો આરતી ઉતારી રહેલા વૈકુંઠકાકા ઉપર જ છે. એનો નાતેકડો ચહેરો માત્ર આરતીના તેજથી જ જોઈ શકાયેલો હતો. એમાં બીજા ક્યાં ક્યાં રંગ હતા? ત્યારે પણ સમજાયું ન હતું અને આજે પણ ક્યાં સમેજાયું છે? તે વખતે જે રંગ હતા તે સમય જતાં ઉપટી જવાને બદલે વધારે ઉધડી ઓળ્યા હોય એમ કેમ લાગે છે? આ બધા રંગોનું તેજ વૈકુંઠકાકાના ચહેરા પર જોવા મળેલા ઝગમગાટનું જ હતું કે શું? એ ઝગમગાટ પાંચ વરસનો ઉંમરે જોયો ત્યારે જે હતો તે જ ચોદ-પંદર વરસ પછી પણ જોવા મળ્યો હતો. ચિતા પર ખડકના ત્યારે ય એ જ પ્રસન્નતા હતી. મને એમ જ લાગેલું કે આ હમણાં બેઠા થઈ જશે અને આરતી ઉતારવા

માંડશે. આરતી ઉતારતી વખતે એમનો ચહેરો ગદ્ગદ થઈ જતો હતો. અને એ ગદ્ગદ થઈ જતા ચહેરા સામે એકાદસે નિહાળી રહેતી મારી આંખો આગળ ક્યું દેખાતું ન હતું. બધું અદૃશ્ય થઈ જતું હતું. આમ તો હવેલીમાં પગ મૂકતાંની સાથે જ એક જુદી દુનિયામાં પગ જઈ ચઢતો હતો. જે દુનિયામાંથી હું આવતો હતો તેને આપોઆપ તાળું વસાઈ જતું હતું. એક જુદો જ કાળખંડ, એક જુદું જ વાતાવરણ—ક્રીડિયારાંની જેમ ખલખલતા વાતાવરણમાંથી બહુ ઓછા પગ એ દિશામાં વળતા હતા. સાણુ—ટુથપેસ્ટ—ચા—શરખત—પીપરમીટોના કકળાટની વચ્ચે દબાઈ ગયેલી, કચડાઈ ગયેલી વિકૃત પુરાણકથાઓ મૂઠે બનીને ટી. વી. સ્ક્રીન પર જોઈ રહેલા, આંખો વિનાના ટાળામાંથી છટકી જઈને હું વૈકુંઠ-કાકાના મોઢે લાગવતકથા સાંભળતો બેસતો. ચાર પાંચ શ્રીતાઓ આગળ તેમની કથા એક મોટા ઝરણાની જેમ વહેતી રહેતી. મને જોતાંવેંત એમની આંખમાં માગશરની રાતના આકાશની ચમક આવતી. ક્યારેક તો કથા પડતી મૂકીને ગાવા માંડતા—‘આજની ઘડી તે રળિયામણી, મારો વાલોજી આવ્યાની વધામણી.’

પણ મારા કાને આ અત્યારે શાનો અવાજ સંભળાય છે? ‘મેરે તો ગિરિ-ધર ગોપાલ દૂસરો ન કોઈ...’ મેં કાન માંડ્યા. હવેલી સામે જોયું—જોયા જ ક્યું. સાવ આછો અવાજ હતો—પંખીના પીંછા જેવો આછો એનો પ્રતિધ્વનિ મારી આંખોમાંથી રેલાવા લાગ્યો—મારી આંખ સામેતું બધું ઝાંખું ઝાંખું ઝાંખું લાગવા માંડ્યું.

છેવટે અંદર આવ્યો. મન ચોંટતું ન હતું એટલે આંટા મારવા લાગ્યો ટેબલ પર પુરાતત્ત્વવિદ્યાને લગતાં મારાં પુસ્તકો પડેલાં હતાં. છેલ્લા વરસની પરીક્ષા મારે આપવાની હતી એટલે ખાસ્સી તૈયારીઓ ચાલતી હતી. મને આ પુસ્તક-કોમાં ખૂબ રસ પડતો હતો. રણમાં વસતા માનવીઓ કંજૂસની જેમ પાણીના ટીપેટીપાને સાચવી રાખે તેમ આ બધા પુરાતત્ત્વવાદી ભૂતકાળને સાચવતા બેઠા હતા. પણ અત્યારે મારું મન આ બધું વાંચવામાં ન હતું. સમયની ગતિ કોનાથી રોકી શકાય અને છતાં હું એને થંભાવી દેવા માગતો હતો એમ મારા બાપુજી અને ભાઈ કહેતા હતા. સામે કેટલી બધી અઢળક સંપત્તિ હતી, જે એક વાર લક્ષ્મીને ઢોઢરે ચડાવે છે તેની સામે પેલી કૃદ્ધ નાયિકાની જેમ લક્ષ્મી વેર વાળે છે; પછી એ એની સામે કદી જોતી પણ નથી. મારી આગળ લવિષ્યનાં કાળચોંદાડિયાં સંભળાવા લાગ્યાં. એનો અવાજ છુલંદ થતો ગયો. મેં સામેની ભીંત પરના આયતનામાં મારું પ્રતિબિમ્બ જોયું. આ ક્યાં એમ. એની પરીક્ષા આપવા નીકળેલો પ્રવીણુ

છે ? આ તો ચડી પહેરીને દાખલા ગણવા બેઠેલો પ્રવીણ છે. ક્યારે દાખલા પૂરા થાય અને ક્યારે હવેલીમાં જવા દોટ મૂકું એની ઉત્કંઠા ધરાવતો પ્રવીણ છે. હવેલીમાં જઈને એ તો વૈકુંઠકાકાને સેવાપૂજામાં મદદ કરવા માગે છે. હાંડી ઝુમ્મરોના કાચથી માંડીને તાંબાપિતળનાં વાસણો સાફ કરવા માગે છે; જૂના લવચ રાચરચીલા પરની ધૂળ ઝાટકી ઝાટકીને સાફ કરવા માગે છે. મને યાદ આવ્યું કે કેટલીય વખત એવી રીતે હું ત્યાં પહોંચી ગયો હતો. મદદ કરીને ચાકી ગયો હતો. મદદ કરીને ચાકી જઈ ત્યારે ત્યાં જીંઘી પણ જતો હતો. જીંઘી ગયો હોઈ કેઈ ખૂણામાં અને સવાર પડે ત્યારે આંખો ખોલું તો જન-પક્ષમાં સૂતેલો હોઈ. મને યાદ આવ્યું કે ઘણી વાર વહેલી સવારે આંખ ખૂલી જાય, ભળભાંખરું થવાની તૈયારી હોય. માથા પર કાચની હાંડીઓ લટકતી હોય, ભીંતોની છતો પરનાં ચિત્રરામણ મૂર્તિ યરકતા દીવાઓના પ્રકાશમાં સાવ જુદાં જ લાગતાં હોય. ક્યારેક તો મને ખીંક પણ લાગતી, એટલે જાગી જઈ તો આંખો મીંચી જ રાખતો. વૈકુંઠકાકા નાહીધોઈને શ્રીકૃષ્ણ શરણ-મમતો પાડ કરતા કરતા આવે અને મારા કપાળે હાથ ફેરવે ત્યારે જ આંખો ખોલતો.

અચાનક મેં કપાળે હાથ મૂક્યો, પેલો માથાળું હાથ કપાંચ ન હતો. હું એકદમ સંભાન થઈ ગયો. હવેલીમાં જવાનું મને મન થયું. જંગલમાં આવ્યા હતા એટલે અત્યારે તો પેલો મોહન પણ જાગી ગયો હશે. સાથે બેટરી રાખી ઘરની બહાર પગ મૂક્યો ત્યારે આછીપાતળી અવરજવર શરૂ થઈ ગઈ હતી.

તોતિંચ દરવાજો માત્ર અડાડી રાખેલો હતો. વૈકુંઠકાકાની ગેરહાજરીમાં પણ એ દરવાજો બંધ કરવાનો-ખોલવાનો વિધિ ચાલુ જ હતો. તેમના દાદાએ બંધાવેલી હવેલીના કડાને મેં હળવેથી સ્પર્શ કર્યો. એના પર કેટલા બધા સ્પર્શ થયા હશે, ભૂતકાળના એ બધા સ્પર્શોની છાપ રખેને જુસાઈ જાય એ ખીંક હતી. દરવાજા પછીનું ચોગાન વટાવી હું અંદર પ્રવેશ્યો. મોહન દાતણ કરતો હતો ‘ભાઈ, અત્યારે?’

‘હા-મન થયું’. જ્ઞાનસ સળગાવી દે તો. આમ તો બહુ જરૂર નથી પડે.’

મોહને દાતણ કરતાં કરતાં જ મને જ્ઞાનસ સળગાવી આવ્યું. બેટરી ખિસ્સામાં મૂકીને જ્ઞાનસ હાથમાં ઝાલીને હું નીકળ્યો. હવેલીમાં વીજળી ન હતી. વૈકુંઠ-કાકાને કેટલું બધું સમજાવેલા કે આટલી મોટી હવેલીમાં દરરોજ દીવા કરવા, તેલ પૂરવા, કાચના ગોળા સાફ કરવા-એ બધું કામ બહુ અટપટું છે, એના કરતાં વીજળી લઈ લઈએ, આખી હવેલી અગમગી જીકશે પણ કેઈ એમને

સમજવી શક્યું ન હતું. દીકરાઓ તો 'કાલેજમાં આવ્યા એટલે તરત મિત્રાને
 ઘેર રાત સૂવા આપ્યા જતા હતા. મેં બહુ પહેલાં સમજવી નેચેલા પણ એ
 માનવા તૈયાર ન હતા. 'દીકરા પ્રવીણ, મારી વાત તને નહીં સમજાય.' પછી
 તો બધાએ એમને સમજવવાનું પણ છોડી દીધું હતું. જેવી રીતે વીજળાની ના
 પાડી તેવી રીતે નળની પણ ના પાડી. કૂવાનાં પાણી પૂરતાં છે.' પણ હવેલીની
 સંભાળ રાખવામાં જરાય કમી રહેતી ન હતી. મહિનામાં એક વાર આખી
 હવેલીની ફરસ ધોવાતી હતી. વેકુંઠકાકા તો ચોકમાં કૂવા આગળ નાહી લેતા
 હતા. એક ખૂણામાં સ્ત્રીઓ માટે નાવણિયું હતું.

ચોકમાં અજવાળું હતું. વાદળો દૂર થયાં હતાં. મેં જ્ઞાનસ બાજુ પર મૂક્યું,
 હવે એની જરૂર નહીં પડે. મારી નજર કૂવા પર પડી. હમણાં જ બહુ કાંઈએ
 ડાહ્ય ભરીને પાણી ખેંચ્યું છે. દોરડું પણ ભીનું છે, એની કાંધી પર પાણીનાં
 ટીપાં ખાંડેલાં છે. ચોકને ફરતી પરસાળ અને પરસાળ પર કૌતરણીવાળા
 લાકડાના થાંભલા અને તેની મૂર્તિઓ-હું આગળ વધ્યો. નાવણિયાની બાજુમાં
 જ રસોડું-રસોડા પાસે જ એક નાનકડી ખોલી-તેમાં ફેલસાની ગુણે અને
 લાકડાના ફાયરા...બહાર લાઈન બંધ નાનીમોટી સગડીઓ. અન્નકૂટ કે જન્મ-
 શ્રમી પ્રસંગે આ બધી સગડીઓ એક સાથે પેટી ઊઠતી અને તપેલાં ચઢી જતા.
 વરસોવરસ બરાસની સોડમવાળા મીઠાઈઓ ખાધી હતી તેની સ્મૃતિથી જીભ
 સળવળા જીઠી; મારું નાક ફેરી ઊઠ્યું. ઘીમાં, તેલમાં થતા વધારનો જમકાર
 અને એલચી ભયફળ તજ લવિંગની વાસ ઘેરી વળ્યાં. અને એમનું નિજ-
 મંદિર ખાસતું મોટું મંદિર. હાંડી ઝુમ્મરોવાળું મંદિર, છત પરનાં ચિત-
 રામણ અને ખૂણામાં સંગીતનાં સાધનો; આ એમની આરતીની દીવી અને
 ઘંટડી. મને મન થઈ ગયું-ચાલ દીવેટો કરી દઉં, ઘી પૂડું અને પ્રગટાવી
 પણ દઉં, ચંદનની અગરબત્તીથી આખી હવેલી અને આખી શેરી મહેકાવી
 દઉં. પછી નગારાં આપોઆપ વાગવા માંડશે. મારામાં વસતો કિશોર બહુ
 મારામાંથી જલંગ મારીને બહાર કૂદી પડ્યો અને આરતીની સાથે તાલી પાડવા
 લાગ્યો. હું આગળ વધ્યો, મારી આગળ આગળ પેલો કિશોર હતો, તો પછી
 એની આગળ વેકુંઠકાકા હોવા જ નેઈએ.

અમે ત્રણે આગળ વધતા હતા. એક ચોરડામાંથી બીજા ચોરડામાં અને
 બીજામાંથી ત્રીજામાં. કાંઈ લવ્ય સંગ્રહાલયના એક પછી એક ચોરડામાં જતા
 હતા. તાબાં કૂલોની મહેક મને વીંટળાવા લાગી. શાની આ મહેક છે? વર-
 સાદી, બેજાલા વાતાવરણમાં જૂઈ, કેવડા મહેકે છે-હિંડાળાની તૈયારીઓ

ચાલતી હશે...માડું મગજ ભભવા માંડ્યું. હું ક્યાં છું—મારી સાથે, આજુબાજુ ફાઈ છે કે નહીં એનો ખ્યાલ સુધ્ધાં ન રહ્યો. હું પરવશ બનીને જે સાથે જતો હતો. હા—અહીં જ દોહનાંસા વાગતા હશે. હિંડોળાની તૈયારી માટે આખો પરિવાર એકઠો થતો હશે, વૈકુંઠકાકા પણ ત્યારે તો બાળક હશે... ત્યારે બાજુથી નાના મોટા અવાજો આવવા માંડ્યા. હાસ્યના, રુદનના, ગીતોના, સંગીતના એ અવાજો અને હીંજવતા રહ્યા...નાનપણથી આ બધા અવાજોની કથાઓ વૈકુંઠકાકાના મોઢે હું સાંભળતો આવ્યો હતો. ત્યારે તો કાકા થ એકલા જ હતા ને ! દોકરાઓ તો ભણતર પૂરું કરીને એક જ છલંગે સમુદ્ર ઝાળંગી—બુયોઈ પહોંચી ગયા હતા. ત્યાર પછી આ મોટા મોટા ચારકાઓમાં હું અને કાકા એમ બે જ આંટા માર્યા કરતા હતા. ક્યારેય વૈકુંઠકાકાએ દોકરાઓની ફરિયાદ ન કરી, ‘હોય એ તો, ઈશ્વરચ્છા’ ક્યાંથી પ્રગટી હશે આ સ્વસ્થતા !

આ હવેલીને, એની એકએક વસ્તુને ફેટલી બધી નિકટતાથી જોઈ છે, બધું પરિચિત છે...એ જ નિજમંદિર, એ જ કૂવા, એ જ હાંડીકુમ્ભર, ઘાતરણીવાળા ધાત્રપાત્રો અને તો ય જાણે બધું પહેલી વાર જોઈ છે...આ હવેલીને આવી ને આવી જ, ભૂતકાળનાં દટાઈ ગયેલાં પડ હેઠળથી ખોદી કાઢીને જીવતી તો નથી બતાવી દીધી ને ! એક જુદા જ કાળખંડમાંથી જાંચ-કાંઈને તો હું આ હવેલી સમેત વીસમી સદીમાં નથી આવી ગયો ને ! આ રહ્યું ‘વહની સેવા પાડવાનું’ લોણું ઘાતરણીવાળું પાટિયું—એના વડે ધરની ઝીઝી સેવા પાડતી હશે અને નાનાં છોકરાં પાટિયા પર ઝીલતાં હશે; કપાટો, એ કપાટોમાં જડેલા આયનાઓ...આ આયનાઓ સામે જિલા રહે તો એમાંથી વૈકુંઠકાકાની દાદીથી માંડીને મા, પત્ની સુધીનું ઓમંડળ બહાર આવવા માંડે. મારી આંખો બારે બારે બનીને મને ભમાવી દેશે એમ લાગ્યું...મારે અહીંથી ચાલ્યા જવું જોઈએ...બસ...આનો એકએક પથ્થર મારી સાથે સંવાદ કરવા માંડશે. ના, ના હવે તો અહીંથી જતો જ રહું, જતો જ રહું એમ કરતાં કરતાં મારા પગ અને આગળ ને આગળ ખેંચતા ગયા. હું એક માળ, બીજો માળ—એમ કરતાં કરતાં છેક છપર જઈને અરુખામાં જિલો રહ્યો. સૂર્ય જાગી ગયો હતો. છાપરા પર દસ વાર પોપટ આવીને બેઠા હતા. તડકામાં એમના રંગ સામે હું જોતો જ રહ્યો. ત્યાંથી એકાદ પોપટ જીતીને અમારા ધરની અંગાસીની પાળે બેઠો. અમાડું ઘર બે માળનું હતું પણ એકાએક એ બે માળનું લાગવાને બદલે બહુમાળી કેમ લાગવા માંડ્યું ! મેં આંખો ચોળી, પેલો

પોપટ અગાસીની પાળ પરથી પાછો પોતાના સાથીઓ ભેગો આવી ગયો. પાછી મારી આંખો રમત કરવા બેઠી કે શું? અમારા આ બહુમાળી હાગતા ધરની ટોચ પર આ ગરુડ કેમ ચકરાવા લેવા માંડ્યું છે? અરે-એક નહીં, બે-ત્રણ-ના ના-પાંચ છ ગરુડ ચકરાવા લાઈ રહ્યા છે. અને હું શું અધ્ધર જ બિલો છું? આ હવેલી કયાં ગઈ? સામે દેખાતી બહુમાળી ઈમારત એને ગળી તો નથી ગઈ? એનું ઉદર બહુ મોટું-બહુ મોટું હોવું જોઈએ! મને કર હાગવા માંડ્યો-અમારી આખી પોળ તો એમાં સમાઈ નહીં જાય ને! ...ના...ના, આ હવેલી તો આ રહી. મારા પગ અહીં નથી તો કયાં છે? અમારું મક્કાન પણ બે જ માળનું છે, મને પરસેવો પરસેવો થઈ ગયો હતો. હવે મારે અહીંથી જવું જોઈએ એવું લાગ્યું એટલે જવા પગ ઉપાડ્યા, પણ એકદમ ઉપડ્યા નહીં. બળપૂર્વક મેં પગ ઉપાડ્યો-જાણે મારા બંને પગ અંદર રેપાઈ ગયા હતા. એ રેપાઈ ગયેલા પગમાંથી કશુંક ફટી નીકળેલું હતું. એ બધું ઉખેડતા જાણે મારા પગ ઉઝરડાઈ ગયા અને પગ બહાર કાઢ્યા. એની સાથે હવેલીનો થોડો ભાગ પણ પગે વળગી ગયો હતો. એવી લંગડાતી ચાલે હું નીચે આવ્યો, ઘેર જતાં પહેલાં ફરી એક વાર વૈકુંઠકાકાના ઓરડામાં નજર કરી. સીસમનો ઢાલિયો મને યોલાવતો હતો. વૈકુંઠકાકાનો અવાજ એ ઢાલિયામાં આવીને વસ્યો હતો. - 'લઈલા સૂઈ જ...સૂઈ જ. જાગવાને માટે તો આખી ઉમર પડી છે.' ફરી મારા ઉઝરડાયેલા પગ લઈને હું ઢાલિયા ખાસે ગયો. જેમ જેમ ખાસે ગયો તેમ તેમ એ ઢાલિયો કાલમડોલમ થતો લાગ્યો. ઘડીકમાં નાનો થતો તો ઘડીકમાં મોટો થતો લાગ્યો. એમાં જાત જાતનું દેખાઈ રહ્યો લાસ થયો. હું ખેંચાયે જતો હતો. ઢાલિયા પર જાણે વૈકુંઠકાકા છે-ક્યાંકથી વાંસળી વામતી સંભળાય છે, વહેતા પાણીનો ખળખળ અવાજ સંભળાય છે, એ વહેતાં પાણીમાં ઝાંઝરનો મોહક અવાજ ભળી ગયેલો લાગ્યો અને હું ઢાલિયા પર ઢળી પડ્યો.

મને કોઈ ઢોળાણું હતું. મેં આંખો ખોલી, મારી નાની જહેન સરોજ સામે હતી. 'પ્રવીણલાઈ, બિહોને! બાપુજી તમને યોલાવે છે...તમને ખબર છે કેટલા વાગ્યા તે? નવ વાગ્યા નવ!' હું તરત બિલો થઈ ગયો. બાપુજી શા માટે યોલાવે છે તેની મને ખબર હતી. આજે મારા મામાનો દીકરો આશિષ હવેલીની જગ્યાએ બિલા થનારા કોમ્પ્યુટરની યોજના લઈને આવવાનો હતો. મારા કાકા તેમના ઓળખીતા બિલ્ડરને લઈને આવવાના હતા. એ બધા મારી રાહ જોતા હશે.

હું અને સરોજ નીકળ્યા. ફરી ચોક્કસ આવ્યો. હું જરાક ખમચાયો. મોહને નાહો લીધેલા પાણીમાં વૈકુંઠકાકાનું પ્રતિબિમ્બ મેં જોયું. 'પ્રવીણ...એ પ્રવીણ...' હું એ પ્રતિબિમ્બ તરફ જવા માંડ્યો ત્યાં સરોજે મારા હાથ પકડીને ખેંચ્યો. 'ચાલો ને લાઈ ચા-નાસ્તો પણ તૈયાર છે !' મારા પગ સરોજની પાછળ પાછળ જવા માંડ્યા અને અચાનક મારી લીતર ઠથું સળવળવા માંડ્યું. એ સળવળાટે ફરી મને રોક્યો, મૂઝવ્યો. મારી આંખ સામે ફરી પુરાતત્ત્વના અવશેષો નજરે પડ્યા. સરોજનો હાથ તરછોડીને ફવાના થાળા તરફ દોડી ગયો. ફવાના પાણીમાં ડોકિયું કર્યું. એમાં વૈકુંઠકાકા જ નહીં પણ જાણે એમનો સમસ્ત પરિવાર હતો. ફવાની સ્ત્રીતમાંથી પીપળા ફૂટી નીકળ્યો હતો, એ પીપળા પરથી એક ઉંદર દોડી ગયો. હું ચોંક્યો. મને એ ઉંદર જોઈને કથુંક થાદ આવ્યું. મેં ફવામાં ડોલ નાખી 'ભાઈ, થું કરો છો ?' સરોજનો પ્રશ્ન મેં ગળુકાર્યો નહીં. ડોલ પછડાવાનો અવાજ આવ્યો અને તરંગો વિસ્તર્યા-જાણે એ વિસ્તરતા તરંગોમાં બધું જ શમી ગયું. થંતવત ડોલ ઉપર ખેંચી દાઢી. એના પાણીથી મેં ઘોડું-કેળળા કર્યા, ફરી એ ઘાળા આગળ ઢાળાયેલા પાણીમાં હવેલીને ઉપસેા ભાગ અને આકાશ દેખાયા. ધીમે ધીમે હવેલીમાંથી અને આકાશમાંથી એક ધૂંધળા આકાર ઉપસી આવ્યો. એ ધૂંધળો, ઝાંખો આકાર વૈકુંઠકાકાનો હતો. હવે એમની આંખોમાંથી અવાજ આવતો હતો. મારા કાન નહીં, મારી આંખો એ અવાજને પામતી હતી. ધીમે ધીમે વૈકુંઠકાકાની આસપાસ થોડા ખીળ આકારો ઉપસવા માંડ્યા, અન્નકૂટ, હિંડોળા, આરતી આંખોમાં અંગૂઠો ગયા, મારું લોહી તરત જ ધસમસતું વહેવા લાગ્યું. આગલી રાતના ઉત્તમગરાથી આંખ કળતી હતી તે બંધ થઈ ગઈ. ખોદકામ કરતાં કરતાં મહામૂલી વસ મળી જાય અને જે ચમકાર થાય એવો ચમકારો અનુભવ્યો. હું નીચે ખેસી ગયો અને પહેરેલા કપડાં શરીર પર એવાં ને એવાં રાખીને ડોલમાં વધેલું પાણી ઠાંલવી દીધું. સરોજ જોતી જ રહી ગઈ. 'જા સરોજ, જલદી દોડ. મારાં કપડાં અને ટુવાલ લેતી આવજો.' મારા પર કૃત્રિમ મિલ્નજ કરતી સરોજે પગ ઉપાડ્યા. ફરી મેં એને જીભી રાખી, 'જો આપુજીને કહેજો કે હું ઘેર નથી આવતો. હવે અહીં જ રહીશ. ફેણ માંડીને અહીં રહીશ.' મારી વાત ન સમજવાનો લાવ સરોજના મોં પર દેખાયો પણ એ ત્રઈ અને હું પાણીની ડોલ એક પછી એક ઠાલવતો રહ્યો.

પ્રાણજીવન મહેતા

પહેલો પુરુષ અનેક વચન

દિલીપકુમાર ધરની બહાર નીકળ્યા. હ આઠ ડગલાં આગળ ચાલ્યા. કંઈ સૂઝ્યું તે પાછા વળ્યા. ગળવે શાહીના ડાઘ જોઈ એમને યાદ આવ્યું. પેન ધરમાં લુલાઈ ગઈ છે. ખાનામાંથી પેન ભિંચકી ગળવે જોઠવી પાછા ધર બહાર નીકળ્યા.

દિ. કુમાર ઘણી વાર કંઈ ને કંઈ બૂલી જતા, ધર બહાર નીકળી પાછા ધર તરફ વળતા. લુલાયેલું યાદ કરી, ગોતી, ગળવે જોઠવી ફેર ધર બહાર પડતા. ક્યારેક કંઈ જ બૂલી ગયા ન હોય. છતાં પાછા ફરી શું લુલાઈ જવાયું છે તે યાદ કરતા. ધરના ઉંબર સુધી આવી, જરા અટકી, પાછા વળી જતા.

રસ્તા પર આવી ઊભા. શું સમય થયો તે જાણવા ડાબા હાથને કાંડે નજર કરી. કાંડે ઘડિયાળ નજરે ન પડતાં પેટમાં ફાળ પડી. ડાબો હાથ ખીજમાં ખંખેર્યો. પાછું ઘડિયાળ પહેરવાનું બૂલી જવાયું? પાછા ડગ ભરવા જતા હતા ત્યાં એકઃએક યાદ આવ્યું. ઘડિયાળમાંનો કલાકનો કાંટો છૂટો પડી અંદર જ અટવાઈ પડ્યો હતો. તેથી ધરમાં ઘડિયાળ પધરાવી મૂકેલી. રસ્તા પરની બાજુની દુકાનમાં ડોકિયું કરી સમય જાણ્યો. આટલા ઉપર આટલી થઈ છે એ મનમાં ગોઠવતા કઈ તરફથી સ્ટેશને જઈ તો ઝટ પહોંચાય તેની

મુંઝવણમાં પાછા પળ બે પળ રસ્તા ફારે જિભા. એક આટોરીક્ષા ઝડપથી એમની કનેથી પસાર થઈ ગઈ. એને જોતા રહ્યા. એવામાં ખીજી પથ્થુ ફરફરાટ આવી, પસાર થઈ ગઈ. મનોમન બધું જોડવાઈ ગયું. એ રીક્ષા અંતિએ સ્ટેશન રસ્તે જિડ્યા.

દિ. કુમાર હાંફતા હાંફતા સ્ટેશનનો દાદરો જિતરતા ગયા. એવામાં પહેલેથી સ્લીપર ભેળું કંઈક અડચણું. તે લસર્યા. થોડું છાંય્યા, પાછળ આવતું જથ્થુ એમની જોડે અચડાયું. સમતોલપણું જળવી બન્ને પાછા ઉતાવળે દાદરો જિતરવા લાગ્યા. મનમાં સ્લીપરને અને અચડાયેલી વ્યક્તિને ગાળ આપવાનું જોડવતા હતા. પણ કઈ ગાળ જાહેરમાં ને કઈ મનમાં આપવી તેની ગડમથલમાં પોતે શું વિચારતા હતા તે જ બૂલી ગયા. પ્લેટફારમ પર આવી જિભા. શ્વાસ થોડો હેઠે ખેઠો. ત્યાં ફાસ્ટ ટ્રેઈન ધૂળ છોડાડતી પસાર થઈ ચૂકી હતી. આંખ ફરતે ધૂળરજકણુ જવરાતી ગઈ. એમણે હવામાં બન્ને હાથ પસરાવી ધૂળને ઢેલવા પ્રયત્ન કર્યો. ધૂળતા કણ એમની આંખના ખૂણે ભીનાશ આડે બરાઈ બેઠા. આંખો પટપટાવી. ધૂંધળું લાળી રહ્યા. કાગળનો એક ટુકડો જિડતો જિડતો એમની નજરે ચડ્યો. દિ. કુમારે એ અધ્ધર હથેળી પર જિંચકી લીધી. 'પ્લેટફારમનું' સોક એમની આ ક્રિયા-પ્રતિક્રિયા જોઈ રહ્યું. કાગળના ટુકડાને ચારે બાજુથી તપાસી જોયો સૂંઘ્યો. અંદરનું ઢેલવા આંખો નજીક ધર્યો. છેવટે કાગળના ટુકડાને ગળવે મેલી પાછા ટ્રેન આવવાની રાહ જોતા જિભા રહ્યા.

ખીજી ટ્રેન આવી. એ પણ ફાસ્ટ. ફરફરાટ નીકળી ગઈ. પ્લેટફારમ પર ગિરદી વધી ગઈ. આજુબાજુ નજર ફેરવી. દાદરો ચઢી સામેના પ્લેટફારમ પર આવી જિભા. અહીં પણ ગિરદી હતી. છતાં અહીં વધુ જોડાયું, જિભા રહ્યા. એમ જ. ટ્રેન આવી, જિભી રહી. ભીડ બહુ, ચઢી શકાયું નહીં. પાછા હઠ્યા. ત્યાં જ જિભા રહ્યા.

એવામાં ભીડમાંથી એક છોકરો સરકા આવી એમની સામે જિભો. હાથ ફેલાવી કશુંક માંગી રહ્યો. દિ. કુમાર એના ફેલાયેલા હાથને એકાદશે જોઈ રહ્યા. આંખને ઈશારે એને આગળ જવા કહ્યું. પણ પેલો તો એમની સામે ચાંલવાની જેમ ખોડાઈ જિભો જ રહ્યો. એની ખુદ્દી હથેળીમાં રેખાશાસ્ત્રના મોટા અવયાસી હોય એમ આંખો ઝીણી કરી, રેખાઓ એકાદશે જોઈ રહ્યા. પછી શું સૂઝયું તે પોતાની હથેળી પહોળી કરી જોઈ. પછી અજબેથી દસકાના બે સિક્કા કાઢી એક પેલા છોકરાની હથેળીમાં મૂક્યો. સિક્કો પડતાં છોકરો ત્યાંથી આગળ સરકા ગયો. દિ. કુમાર પોતાની હથેળી તપાસી. દસકાનો

ખીજે સિલ્હો એમણે હથેળીમાં એક ટૂંકી રેખા ઉપર ઘસી રેખાને સહેજ લંબાવી. સિલ્હો દબાતાં હથેળીમાં એક રેખા ઊપસી આવી. એવામાં પ્લેટ-ફારમના છાપરેથી જિંએ એક વિમાન પસાર થઈ ગયું. એમણે પળવાર જિંએ જોયું. ફરી પોતાની નજર હથેળીમાં પડેલી ત્યાં જિભા રહ્યા.

હવે આવનારી ટ્રેનમાં ચઢવું કેમ ? એની અવલવમાં ભારે ભીડ વચાળે ઘડી આંખ મીંચી જિભા. થોડી વારે એમના પગે કાઈના ખૂટની એડી ચંપાઈ. જોયું તો પોતે ગાડીની અંદર ભીડમાં માણસોના ઢગ ભેળા ખડકાઈ ગયા હતા. ભારે કૌતુક ! ક્યારે ટ્રેન આવી, ક્યારે આપોઆપ ગાડીમાં જોડવાઈ ગયા, કશું કરતાં કશું ચાદ આવ્યું નહીં. એટલે વધુ ચાદ કરવાનું માંડી વાળ્યું. ભીંસ વધતી જતી હતી. પેટ ભીંસાઈને ચપટ થાવું જવું હતું. ડોળા ચકળવકળ થયા કરતા હતા. શ્વાસ ખોટકાયેલો હતો. આંગળીના ટચાકા ફૂટે એમ પાંસળીઓના ટચાકા ફૂટે એવો ભય મનમાં જાગ્યો. આસપાસની ભીડનો શ્વાસ, અને ભીંસ, એમાં શ્વાસ છૂટે છૂટકારો. પરસેવે શરીર રેખાજેખ. અંદરનું પહેરણ છાતી પેટ પર ચપોચપ. એવામાં પરસેવાનું ટીપું વાજુમાં ભીંસાઈ જિભેલા એક જણના કપાળેથી સરકી એમની પાંપણે પટકાયું. ખીજું. ત્રીજું. એમણે ડોક ફેરવવા પ્રયત્ન કર્યો. નિષ્ફળ. પાંપણનો પરસેવો હોઠ પર જઈ અટક્યો. એ ખારાશથી કમકમાં આવી ગયાં.

જિભા જિભા એમને ઝોલું આવ્યું. ધીમે ધીમે સ્વપ્નમાં સરી પડ્યા. મોટા વિશાળ આલિશાન મકાનને ઉપલે મજલે એક મહાકાય પક્ષગમાં દિ. કુમાર પડ્યા પડ્યા આઘોટે છે. જીવનભરનો થાક હમણે જિતરી જવાનો હોય એવો ભાસ આંખમાં જિંડે છે. ધીમે ધીમે પોચી સુંવાળા તળાઈમાં જિંધમાં ગરકાવ થાય છે. એ જિંધમાં એમણે જોયેલા સ્વપ્નમાં આંખ ઉઘાડી જોયું તો પોતે કાઈ વન વચ્ચેવચ એકલપંડ વિહરી રહ્યા છે. આડ-પાન-પશુ પંખી કલરવ શાંત કોલાહલ બધું એમના અંગેઅંગમાં સળવળી સેળભેળ થઈ જવું હતું. કલકલ વહી જતા ઝરણ કાંઠે ખેસી બે પત્ર પાણીમાં ઝળકેળી ખેડા. હાથ વડે પાણી થપથપાવતા જાણે કેટલાય યુગોથી પોતે ખેસી રહ્યા. પડખે ફરફરતા ફૂલો ઘાસ પર હથેળી પસરાવી. ભીનાશ ટાઢક અનુભવી. ભીના ભીના પથ્થરના ટુકડાઓ પર તડકો પાંખ પસરાવી ખેડો જિંડ્યો જિંડ્યો. ભાળી રહ્યા. નજીકનો પથ્થર જિંચકવા થોડું નમવા જતાં પોતાનું પ્રતિબિંબ જળમાં જોયું. ચહેરો અસ્પષ્ટ. એટલે જરા વધુ નીચું નમ્યા. વધુ નમ્યા.....

હાથમાં ઝાલેલ આડા ધાંલણાની કડી પરથી હથેળી સરકી ગઈ. દિ. કુમાર

સમતોલન સુમાવી ભીડમાં તળડી પડ્યા. જિભેલા લોકસમૂહ વચ્ચે પોતે ગયે
ભીડા ફવામાં પડ્યા. સહુને થયું ભાઈને એકાએક તબરામણ થઈ છે. બેચારની
સહાયથી ભાઈ બેડા થયા. થોડી વારે કળ વળતાં દિ. કુમાર એક ખૂણે જઈ
પાછા જમા રહ્યા.

ગાડી જિભી રહી. ભીડ અને ભીંસમાં આપમેળે પ્લેટફારમ પર ઊતરી જવાયું.
ઢેલા ઠોંસા ખાતા ક્યાં જઈ રહ્યા છે એ આપમેળે નહીં થઈ મયું. ટોળાં
બેળું ભીંસમાં જે બાજુ ઘસડાય તે બાજુએ જવું રહ્યું, સામે પ્રવાહ તરી
ચકાય તેમ નહોતું. લમણું ફેરવ્યું. સામેના પ્લેટફારમ પર નજર મળી. ઝીણી
આંખે જોયું. ચાર છ મંદોડા વાંદાની પાંખને જિંચકા પોતે જે દિશા તરફ
ઘસડાતા જઈ રહ્યા હતા એ દિશા તરફ ઝડપથી જઈ રહ્યા હતા. એ ચાર
પળમાં તો તે છેક દૂર નીકળી દેખાતા બંધ થયા. આશ્ચર્ય. પાછળથી ઢેલાતા
ઢેલાતા છેક પ્લેટફારમના દરવાજા બહાર દિ. કુમાર ધકેલાઈ આવી જિભા.
હાશા! થોડો ભીંડો શ્વાસ લીધો. કાંડે ઘડિયાળ જોયું. પછી યાદ આવ્યું
ઘડિયાળ તો ઘરમાં દટાઈ પડી. પ્લેટફારમની ઘડિયાળ જોઈને પાછા ઉતાવળે
પગ ઉપાડ્યા રસ્તાની કોરે કોરે આગળ વધ્યા.

સામેથી લારી-મોટરો-બસ-ગાડું બધું ઘસમસવું પોતા તરફ ધસી આવતું
ભાજ્યું. ડહાઈને એ પડખે ખસી જતા. ધૂળ-ધુમાડો ઘોંઘાટ તેમની નજીકથી
સરકી જતાં. પાછા એના એ સામેથી આવતાં ભળાતા. આ તો પેલી ગચન-
ચગડોળ જેવું બધું જોળ ફરે જતું.

નીચી મૂંડીએ દિ. કુમાર આગળ ચાલતા રહ્યા. નજીકની હાથલારીમાં
માછલાં કાંસેલી ખુલ્લી ટોપલીઓ લાળી. માછલાંની દુર્ગંધ લમણામાં ઘુસી
મળી. માછલાં ભેગા ટોપલીઓ પરના ત્રણ ચાર કાગડા પણ લારોની સેર કરતા
હાથલારી પર ઢેલાતા જતા હતા. ખુલ્લી માછલાંની ટોપલી વચ્ચે ચાંચ
ખોસતા. લારીવાળો વારંધડી કામડા હિડાડતો ત્યારે કાગડા સહેજ ભાંચે જિડી
ફરી ટોપલી પર જોડવાઈ જતા. આ બધો તાલ જોવા દિ. કુમાર પળવાર
થંભી ગયા. કાગડાએ માછલીની આંખમાં ચાંચ ભેરવી. જિંચકા જિડવા
ગયો. લારીવાળાના દેહેકારાથી ચાંચની માછલી છટકી. પાછી ટોપલી જઈ
પડી. એ માછલી જીવતી જણાઈ. થોડું તરફડી. આ જોઈ દિ. કુમારને
આંખે અંધારા આવી ગયા. સામેથી આવનાર સાથે અથડાયા. એનો બળડાટ
આવ્યો. ના સાંભળ્યું ફરી એ આગળ જવા મથ્યા.

ચાર રસ્તા જ્યાં ફેટાતા હતા ત્યાં આવી ખોડાયા. આગળ પાછળ ડાબે

જમણે લાલ પીળા લીલા હોવા ફરફરતા હતા. અહીં રંગરંગની ધબ્બો કાં ફરફરે ? પાંચ સાત મિનિટ ત્યાં જ ખોડાઈ રહ્યા. સિંગલ એળંગી સામે પાર જવું ? ડાબે વળવું ? જમણે ? ગડમથલમાં વાહનોના પુર વચ્ચેવચ્ચ ખાખખ સામે પાર ટેલોઈ ચલુ ગયા. છેડે જિલા હાંફી રહ્યા. ગળે શોષ પડવા લાગ્યો. પડખેની એક છરાની હોટેલમાં સરકી માંડ ખુરશી પર જોઠવાઈ ગયા.

ટેબલ પર પડેલ પાણીનો પ્યાલો ઝટ જાંચકી પેટમાં ઉતારી દીધો. હાશ ! ગજવામાં હાથથી ફંફેસ્યું. કશું હાથમાં આવ્યું નહીં. પેલો કાગળનો ટુકડો, એ બાંગળાઓ વચ્ચે સરકી આવ્યો. એ ટુકડાને દિ. કુમાર પાછા તાકી રહ્યા. એ કાગળનો ટુકડો ગજવામાં કેમનો આવ્યો તે એમને યાદ રહ્યું નહીં. કાગળના ટુકડાના લીરેલીરા થઈ ગયેલા. અંદરના અક્ષરો પીગળી ડાઘા થઈ ગયા હતા.

દિ. કુમારે સામી ભીંતે અરીસામાં કાગળનો એક ટુકડો જોયો. એમાં એમણે પોતાનું નામ પાંચ સાત અક્ષરોના ટુકડાઓમાં વેરણુછેરણુ જોયું. પાછો કાગળનો ટુકડો ફેરવી જોયો. અરીસામાં ફરી પોતાના ધરતું ત્રૂટક-છૂટક સરનામું, નામવિહોણું વંચાયું. ફેર પાછો એમણે કાગળનો ટુકડો જિલટાવી સૂલટાવી જોયો. સામે અરીસામાં કાગળને ટુકડે દિ. કુમાર સ્વયં પ્રગટી જીઠ્યા આ બધી ક્રિયા-પ્રતિક્રિયાને હોટલનું લોક ડોક ફેરવી તમાશાની માફક તાકી રહ્યું.

દિ. કુમારે જિલા થઈ સામે ખોડાયેલ અરીસા તરફ ધસી જવા વિચાર્યું. આસપાસનું લોક લાળી રહ્યું છે તેથી થોડા સલાન થઈ ત્યાં ખેઠા, પાછા ખેઠા ખેઠા અકળાઈ જીઠ્યા. કાગળના ટુકડાનો રૂચો કરી, પાણીના પ્યાલામાં ઝીંક્યો, કાચના પ્યાલાને સુકીવાળી ભીંસ દીધી, ભીંસ વધુ ને વધુ સખત બનતી ગઈ. ગજવેથી પરચૂરણુ વેરાય એમ કાચ તૂટવાનો અવાજ હોટલમાં ધૂમી વળ્યો. દિ. કુમારની હથેળીમાં કાચની કરચો જાડે ખૂંતી ગઈ હતી. ટપ ટપ લોહી ટપકયું. દિ. કુમાર અરીસામાં કશુંક ટપટપ જોઈ રહ્યા.

લાલશંકર પુરોહિત

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીત

[૧]

‘સુગમ સંગીત’ કે ‘હળવું સંગીત’ આપણે ત્યાં light musicના અર્થમાં છેલ્લા પચાસેક વર્ષથી, રેડિયોના આગમન પછી, વપરાશમાં આવેલી સંજ્ઞા છે. ગાનઘટના તરીકે એમાં શાસ્ત્રીય સંગીતના વિભિન્ન રાગોનો સ્પર્શ, હુમરી વગેરે ઉપ-શાસ્ત્રીય સંગીતના અંશો કે લોકસંગીતમાં પ્રચલિત ઢાળો ઉપરાંત અન્ય પ્રદેશોની લોક-તરજો કે કવચિત્ આપણે ત્યાં અપ્રચલિત એવી પશ્ચિમી ધૂનોનો વપરાશ જોવા મળે છે. શુદ્ધ (શાસ્ત્રીય) સંગીત, સૂરને-કેવળ અર્થનિરપેક્ષ સ્વરને-ઉપલક્ષ્ય છે, જ્યારે સુગમ સંગીત અર્થવાહી શબ્દઘટનાને જોયરૂપે અજવાળવા વિવિધ પ્રકારની સૂરરમણીનો આશ્રય લે છે. શાસ્ત્રીય સંગીત રાગના નિશ્ચિત બંધારણની મર્યાદામાં રહીને રસસર્જન સાધે છે; સુગમ સંગીત શબ્દરૂપ ભાવને સ્વર વિવર્તોથી રસરૂપ આપે છે. આ કારણે શાસ્ત્રીય સંગીતની સૂક્ષ્મ તાંત્રિક (Technical) પ્રક્રિયાને મુકાબલે સુગમ સંગીતમાં ગીતિ-તત્ત્વ (lyrical) અને જોયતામૂલક (musical) અંશોની પ્રભુતા હોય છે. શાસ્ત્રીય સંગીતની બારીક બાણકારીની સજ્જતા તો વિશિષ્ટ અધિકારી વર્ગ જ ધરાવતો હોય છે; જ્યારે સુગમ સંગીત સામાન્ય જનસમુદાયની સાંગીતિક રસવૃત્તિને અપીલ કરતું હોવાને કારણે લોકપ્રિય હોય છે. સુગમ સંગીતના પાયામાં કાવ્યઘટના છે. કોઈ વિશિષ્ટ કાવ્ય રચનાને સુગમ સંગીત ભાવપોષક સૂર-લયના તરંગોમાં પ્રભાવક રીતે ઊપસાવી આપે છે. એટલે સુગમ સંગીતનું

લક્ષ્ય કેવળ સ્વર નિર્મિતિ નહીં, પણ સૂરસંપત્તકની ભાવબ્યંજક લયરમણા દ્વારા વિશિષ્ટ કાવ્યરચનાના અંતર્ગત ભાવને રસાત્મક રૂપ આપવાનું હોય છે. આ કારણે એમાં રાગદારી સંગીતની સૂક્ષ્મ ને પારીક નકશી, આભાસ-તાનની ઝીણી આંટીધૂંટી નથી હોતી, પણ સ્વર-સંગત દ્વારા શબ્દરૂપ ભાવને 'શ્રોત્રપેય' બનાવવાની કરામત હોય છે. એ દૃષ્ટિએ સુગમ સંગીત 'શબ્દ' અને 'સૂર'ની ઉભયાન્વયી કળાપ્રવૃત્તિ છે.

શાસ્ત્રીય સંગીતને મુકાબલે સુગમ સંગીત વધારે લોકભોગ્ય નીવડે છે એના મૂળમાં સુગમ સંગીતની વિલક્ષણ પ્રકૃતિ કારણબૂત ગણાય. એમાં એક છેડે કોઈ શાસ્ત્રીય રાગથી બેસણી પર વિલસતી ગીતરચના તો બીજે છેડે કેવળ લોક-પ્રચલિત લય-દાળમાં વિચરતી ગીતરચનાનો સમાવેશ થાય છે. ક્યારેક હુમરી, ટપ્પા કે કબરી જેવા ઉપ-શાસ્ત્રીય પ્રકારોની કોઈ ગતને ઉમેરીને, રચનાની હલકને નવું પરિમાણ પણ સાંપડતું હોય છે. આમ સુગમ સંગીતની સ્વર-ઘટનામાં શાસ્ત્રીય, ઉપશાસ્ત્રીય, લોકસંગીત વા હિન્દુ તૃતીયમ્ શા સાવ અભણ્યા સુરતરંગોનો પ્રયોગ થતો પણ જેવા (ના, સાંભળવા) મળે છે. સાંગીતિક ઘટના તરીકે, સુગમ સંગીતને કશાની સૂઝ નથી કે નથી કશાનો છોછ. રાગદારી સંગીતની કડક શિસ્તનો એમાં આગ્રહ નથી. સ્વરગૂંથણીમાં એની નજર લોકપ્રિયતા સામે છે, તત્ત્વજ્ઞતા સામે નહિ, એ અર્થમાં સુગમ સંગીત સૂર-વિહાર ગણી શકાય. એટલે જ જેય રચનાપ્રકારો તરીકે એમાં ભજનો, પદો, ઘોળ, ગરબી, રાસ, કથાગીત, સંવાદગીત કે લોકગીતથી માંડીને અર્વાચીન ભાવગીતો, ગઝલ, મુજરાગીત, સંગીતરૂપકો જેવી ગુચ્છાત્મક ગીતરચના અને આધુનિક મિશ્રજને નૂતન ભાષાબંધમાં વ્યક્ત કરતી 'ગીત રચનાઓનો સમાવેશ થાય છે. સુગમ સંગીત લોકસંગીતની તરબોળે કે ધૂનોને યથાવકાશ પ્રયોગે છે ખરું, પણ એ પંડચે લોકસંગીત નથી. લોકસંગીત તો આપણા તળપદા લોકજીવનની સંસ્કાર પરંપરામાં સહજ રીતે ઊતરી આવતી અનાયાસ અને અનામી લોકકર્તૃત્વ ધારણ કરતી ગાનપ્રવૃત્તિ છે. લોકગીતની રચના અને એની અંદિશોનું કર્તૃત્વ નિશ્ચિત હોતું નથી; જ્યારે સુગમ સંગીતમાં કૃતિને અંદિશ-કાર તરબોળેમાં બાંધતો હોય છે.

સુગમ સંગીતની કળાપ્રવૃત્તિને, આજે જે અર્થમાં આપણે સમજીએ છીએ તે અર્થમાં, વ્યવસ્થિત અને સંસ્થાગત સ્વરૂપ તો સાંપડે છે ધ્વનિમુદ્રણ અને સંદેશ પ્રસારણનાં માધ્યમોના આગમન પછી. આ સદ્દોની ખીણ પરચીસીમાં ગ્રામોફોન અને રેડિયો જેવી ધ્વન્યોપજીવી અને સિનેમા જેવી દૃશ્ય-શ્રાવ્ય

ઘટનાઓ સુગમ સંગીતની સંસ્થાને યોક્તસ વ્યવસ્થા અને વ્યાપકતા તો આપે છે જ, મુદ્રિત-સ્વરૂપને કારણે તાત્કાલિકતાને સ્થાને સ્થાયિતા ને સ્થાનાંતરણની વિવિધ શક્યતાઓ ઊભી યાવ છે. ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં 'ગાયન ઉરોજક મંડળી' (મુંબઈ)ની સ્થાપના અને વ્યવસાયી રંગભૂમિને ઉદય, સુગમ સંગીતની વ્યવસ્થાત્મક ઘટનાત્વ પ્રારંભજન બને છે. પરંતુ એ પૂર્વે, સમગ્ર મધ્યકાળ કે પ્રાચીનકાળમાં આપણું જનજીવન કાંઈ સંગીતરૂપ નહોતું. છેક ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ પર્યંતની આપણી આખી એ કવિતા પરંપરા ગાનનિર્ભર હતી. મધ્યકાળના કવિઓની રચનાઓના પદ્યબંધનાં મૂળ જેમાં પડ્યાં છે એ અપભ્રંશીતર કાવ્યબંધો પણ રૂપમેળ ને મહદ્ અંશે માનામેળ છંદોમાંથી ઘસરતા ઘસરતા વિભિન્ન 'દેશી'માં ગંઠાયા હતા. અને એમ થવામાં પિંગળ બંધારણ કરતાં ગેયતાને સાકારિત કરવાતું વલણ વિશેષ કારણભૂત હતું.

[૨]

સુગમ સંગીતના પ્રલવ અને પ્રસ્તારને, સૌરાષ્ટ્ર પૂરતા મર્ધાંહિત પ્રાદેશિક સંદર્ભમાં તપાસવામાં, પ્રામાણિકતા અને ચોક્કસાઈ જનજીવવાના આશયથી ત્રણેક બાબતો ધ્યાનમાં લેવી પડે.

(૧) સુગમ સંગીતની 'ચીજ' તરીકે વપરાતી ગીતકૃતિ.

(૨) ગીતરચનાને સંગીતની વિશિષ્ટ તરજોમાં નિષ્પન્ન કરનાર બંદિશકાર કે સંગીતનિયામક,

(૩) ગીતરચનાને કંકરૂપ આપનાર ગાયક/ગાયિકા.

ટૂંકમાં, ગીતકાર, સ્વરકાર અને ગાયક-સુગમ સંગીતની આ ત્રિવિધિ યુતિ-માંથી એક વા એકાધિકની સૌરાષ્ટ્ર સંલગ્નતાને કેન્દ્રમાં રાખીને વિષ્ણુ મૂકવાતું વાજખી ગણાશે. એક બીજો મુદ્દો પણ ધ્યાનમાં રાખવો ઘટે કે મધ્યકાળના સંગીત સ્વરૂપને સમજવા માટે કાંઈ ધ્વનિમુદ્રિત પુરાવાઓ ન હોય એ સ્થિતિમાં એ કાળની રચનાઓ કંદોપકંઠ પરંપરાએ જીતરી આવી છે અને સમવાઈ રહી છે. કાળક્રમે એમાં સ્થળભેદે કેટલાક ફાળ કે તરજોમાં પરિવર્તન આવ્યાં હોય એ જનવાજોગ છે.

*

*

*

ઘટિહાસના લાંબા સમયપટ પથસંયેલી સૌરાષ્ટ્રની સંગીતપરંપરાની સ્વરૂપ ઘટનામાં વિવિધ સ્રોતોની ઉપકારકતા દેખાય છે.

૧. ધાર્મિક સંગીત : ધર્મસાધનાની વિવિધ પ્રણાલિઓ કે પાસાંઓને ઉપલક્ષ્યું સંગીત. આપણી સંગીતપરંપરામાં ધાર્મિક સંગીતનો મોટો હિસ્સો રહ્યો છે. રામ, કૃષ્ણ, શિવ વા શક્તિ આ સૌ દેવદેવીઓની ઉપાસનાને અવલંબીને ભક્તિના વિવિધ ભાવોને વ્યક્ત કરતું ભક્તિસંગીત એમાં સમાય છે. તે જ્ઞાન, વૈરાગ્ય, યોગ, સત્સંગની અધ્યાત્મસાધનાનાં વિવિધ સ્ફુરણોને અભિવ્યક્ત કરતાં ભજન, પદ, ધોળ, રાસ, ગરબો, આરતી, થાળ, પ્રાર્થનાનો પણ એમાં જ સમાવેશ થશે. ધર્મપોષણ અર્થે મંડાતી ‘હરિકથા’ અને ‘રાસ-લીલા’ તથા ‘રામલીલા’ જેવી નૃત્યોપસેવી સંગીતપ્રણાલિ પણ ધાર્મિક સંગીતના પેટામાં આવે છે.

૨. લોકસંગીત : લોકજીવનની વ્યક્તિગત અને સામાજિક વિવિધ અવસ્થાઓને આધિભાવેને વ્યક્ત કરતાં ગીતો, હાલરડાં, લગ્નગીતો, ઉત્સવગીતો, વ્રતગીતો, ઋતુગીતો, પ્રાકૃતિક કે રાજકીય ઘટનાને ગૂંથતાં પ્રસંગગીતો, રાસડા, મરશિયા અને ભવાઈ.

—તો અર્વાચીન સમયમાં આવતાં, સને ૧૮૫૦થી ૧૯૫૦ના સૈકા દરમિયાન, સ્થગ્ન સંગીતના પોષણ, પ્રસ્તાર અને સંસ્થાપનામાં જે નવાં પરિબળો સહાય-ભૂત થયાં છે એમાં મહત્ત્વનાં આટલાં છે.

૧. વ્યવસાયી રંગભૂમિ, ૨. શાસ્ત્રીય સંગીતને પ્રાપ્ત થતો રાજ્યાશ્રય, ૩. નવ-જગરણને પ્રતાપે રાસ, ગરબા જેવી પુરાણી સંસ્થાઓનો થતો પુનરુદ્ધાર અને પુરસ્કાર, ૪. સ્વતંત્રતા માટેની લડત અને દેશકલ્યાણ વિષયક ચિલિન્ન અવૃત્તિઓ, આંદોલનો, ૫. ધ્વનિ-મુદ્રણ અને સમૂહમાધ્યમોનું આગમન.

[૩]

હોટિયે ભલે સૌરાષ્ટ્ર વાર્તાશસ્ત્રોપજીવિનઃ તરીકે સૌરાષ્ટ્રવાસીઓને ઝાળખાવ્યા હોય, પણ કળા, વિશેષે કરીને સંગીતની કળાથી—જેમાં ગાયન, વાદન અને નર્તન : એ ત્રિવિધ અવૃત્તિનો સમાવેશ થાય છે—આ પ્રદેશ રંગાયેલો હતો એનાં પ્રાચીન નિદર્શનો પૂરા પ્રમાણમાં મળે છે. વેદની ઋચા-ઓને સંગીતરૂપે નિરૂપતા સામવેદના ‘અરણ્યજેયગાન’ અને ‘ગ્રામજેયગાન’ નામે બે વિભાગો પ્રચલિત હતા. આ પૈકી અરણ્યજેયગાન તપોવનમાં વસતા ઋષિ-ઓનું સંગીત હતું, જ્યારે ગ્રામજેયગાનમાંથી કંઠ્ય સંગીતના પ્રબંધગાન, ગંધર્વગાન, માર્ગસંગીત વ. વિકસી આવ્યા છે એવું સંગીતશાસ્ત્રના અભ્યાસી-ઓનું માનવું છે. આ વેદકાલીન સંગીત પરંપરાનું અનુસંધાન સામગાનના

ઉદ્ગાતા કેટલાક પરિવારોમાં વંશપરંપરા વાં શિષ્યપરંપરાએ સચવાઈ રહ્યું છે. જાનનગરના શ્રી દેવનંદ જોશી અને પંડરીના શાસ્ત્રી શ્રી. રવાશંકર બેચ-રજી ત્રિવેદી આ હુમ્તાપ્રાયઃ પરંપરાની, સાવ નજીકનાં જૂતકાળની, કડીરૂપ હતા. સમગ્ર ભારતમાંના સામગાનના નિષ્ણાત ઉદ્ગાતાઓમાં શ્રી. ત્રિવેદી, વૈદિક પરંપરાનું વધુમાં વધુ મૂલસદશ અનુસંધાન ધરાવતા હતા એવું આ વિષયના અધિકારી તજ્ઞ શ્રી જયદેવસિંહ ઠાકુરનું મતવ્ય છે. સદ્ગતસીમે શ્રી ત્રિવેદીનું સામગાન આકાશવાણીએ પ્વનિમુદ્રિત કરી લીધું છે.) સૌરાષ્ટ્રના સૌરાઈ અને હાહાર પરગણાના રખારીઓમાં ગવાતું, અને 'સરજૂ' નામે જાણખાતું સ્વરાત્મક સ્તુતિગાન પણ સામગાનની નજીક છે એવો શ્રી ઠાકુર અને સંગીત-શાસ્ત્રી શ્રી ગણપતરાય બર્વેનો અભિપ્રાય છે. (જો કે શ્રી જયમદંસ પંચમાર 'સરજૂ'ને ટોકગીત તરીકે જાણખાવે છે એ સહુક્રિતક નથી લાગતું. 'સરજૂ' તત્ત્વતઃ આરોહ-અવરોહબદ્ધ સ્વરશ્રેણીઓના વિદ્યુત્તર લયમાં પ્રસરતું નિ-શબ્દ સંગીત છે, ગીત નહિ. 'હૌ'...અને... 'હા...' જેવાં પાદપૂરક સામ-વેદના પ્રામેયગાન સાથે સંબંધ ધરાવતાં હશે? ઓહર, મળેજ, સોડાકરના મઠમાં 'પૂજ'ના પ્રસંગે કે રખારીઓના ધરે વારતહેવારે યોજના 'કહે'(કળશ)-ના પ્રસંગે, લીંબકની શરણાઈ અને ઝાંઝના આજા તાલની સંગતમાં ગવાતું આ સ્તુત્યાત્મક સંગીત સંશોધન અને અભ્યાસલેખનો સ્વતંત્ર વિષય બની રહે તેમ છે.) પ્રામાણિક સામગાનની સચવાયેલી પરંપરા અને રખારીઓનું 'સરજૂ' ગાન, સૌરાષ્ટ્રનો ઠેક વેદકાલીન સંગીત સાથેનો નાતો દર્શાવી આપે છે.

* * *
માત્ર સંગીતકળા જ નહિ, સંસ્કૃતિના અનેક સંદર્ભોમાં, સૌરાષ્ટ્રને આપકે રાષ્ટ્રીય પરિપ્રેક્ષમાં મહત્વનું સ્થાન તેના આપી રહે છે ભગવાન શ્રીકૃષ્ણનો દ્વારિકાનિવાસ. જીવનની અનેકવિધ લીલાઓના રૂપવિધાયક શ્રીકૃષ્ણની વેલુ વાદનકળા અને રાસલોલા, એમની અપ્રતિમ સંગીતપ્રીતિ અને સિદ્ધિની પરિ-ચાયક છે. 'સંગીત રતનાકર' અનુસાર, વેદકાળથી પ્રચલિત સંગીતવિષયક વિલિન્ન મતોમાં શ્રીકૃષ્ણનો પણ સ્વતંત્ર સંપ્રદાય 'કાલિનાથ મત' હતો. આ સંપ્રદાય મુજબ જ રાગ, આ પ્રત્યેક રાગની જ જ રાગિણીઓ અને આઠ પુત્રો મળી રાગરાગિણીની કુલ સંખ્યા પચાસની હતી.

'હૃદયીશકીડ' નામક વિશિષ્ટ વૃદ્ધનૃત્ય એ કાળે પ્રચારમાં હતું. કૃષ્ણના ચરિત્રના ગીત સાથે યોજાતું ગોપકન્યાઓનું આ ગાનનિર્ભર વૃદ્ધનૃત્ય હતું.

આ ઉપરાંત, કૃષ્ણ, બળરામ અને યાદવવીરોત્ત્વ, તેમની પત્નીઓ સાથેની ક્રીડા અને અપ્સરાઓના નૃત્યનું વર્ણન પણ 'હરિવંશ'માં ઉલ્લેખાયું છે.^૩ તે વળી, નૃત્યના સંદર્ભમાં ગવાતાં 'છાલિકચગાન'નો ઉલ્લેખ પણ મળે છે. આ 'છાલિકચગાન' નૃત્ય સાથેના મેળમાં આવે એવું શૃંગાર-વીરની પ્રધાનતા ધરાવતું અને વીણા વગેરે વાજિંત્રોની સંગતમાં ગવાતું નૃત્યોપકારક વૃંદગાન હતું.^૪ 'હલ્લીશકીડ' અને 'છાલિકચગાન' સંઘનૃત્ય અને નૃત્યોપકારક સંઘગીતની વિરાસત સૌરાષ્ટ્રને-અને તે દ્વારા બૃહદ્ ગુજરાતને--'રાસ' ગરબી'ના અવતારે પ્રાપ્ત થઈ છે. મૂલતઃ સૌરાષ્ટ્રના, તત્પરતઃ ગુજરાત વ્યાપ્ત, 'રાસ' અને 'ગરબી-ગરબા'ની નૃત્યકળા તથા તદ્વનુષંગી વૃંદગાનની સંગીતાત્મક ઉપસ્થિતિઓત્ત્વ, ઉત્તરકાલોન સંગીતપરંપરામાં, કેટલું બધું મહત્વનું પ્રદાન રહ્યું છે એ વિશે વધારે ચર્ચાની જરૂર જ નથી લાગતી. (અહીં એક આડવાત નોંધવી રસપ્રદ બનશે : તામિલનાડુના તાંબેર પરગણામાં વસવાટ કરતા નગરવાસીઓમાં પ્રચલિત 'કુન્મી' જેવી ગરબીસદૃશ નૃત્ય સંસ્થા વિશે સાંભળીને શ્રી નરસિંહરાવે, સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતથી અતિ દૂરના પ્રદેશોમાં સમવર્તી સંગીતનૃત્ય-ત્મક વૃંદધટના અંગે આશ્ચર્ય વ્યક્ત કર્યું હતું. પણ તાંબેરમાં વસતા ઉદ્વિષ્ણિત નગરજનો હકીકતે તો હજારેક વર્ષ પહેલાં સૌરાષ્ટ્રમાંથી જ સ્થળાંતર કરીને ત્યાં વસેલા 'સૌરાષ્ટ્રીઓ' જ છે.^૫ મૂળ સ્થાન સથિતું અનુસંધાન તૂટ્યે હજાર વર્ષ વીતી જવા છતાં યે, સૌરાષ્ટ્રનો આગવો ને વિલક્ષણ કળા સંસ્કાર એમણે બળવી રાખ્યો છે એ ઘટના રાસગરબીની પ્રાચીન પરંપરા અભ્યુવનની આંતરચેતનામાં કેટલી તીવ્રપણે રસીભૂત થઈ ગઈ હશે એની પ્રતીતિ કરાવી રહે છે) આ 'છાલિકચગાન' વૃંદગાન હતું અને વૃંદનૃત્યની સંગતમાં એની ઉપયુક્તતા હતી એટલે રાગરાગિણીના સૂક્ષ્મ તાનપલટા કે સૂરકારી કરતા સરળ ને લોકભોગ્ય સૂરાવલિ અને લયવિવર્તોત્ત્વ હોવાનું અનિવાર્ય બની રહે. એ દૃષ્ટિએ, 'છાલિકચગાન'ને પુરાણકાલીન સૌરાષ્ટ્રના સુગમ સંગીતના આરંભિક નમૂના તરીકે લેખવું ઘટે. શ્રીકૃષ્ણની પૌત્રવધૂ બાણમુતા ઉષાએ સૌરાષ્ટ્રને શીખવેલાં 'લાસ્ય' નૃત્યની અને તત્પ્રેરિત સંગીતની પણ નોંધ લેવી જોઈએ. શ્રીકૃષ્ણ અને ઉષાએ સૌરાષ્ટ્રમાં આરોપેલી રાસ, ગરબી-ગરબા અને વૃંદગાનની સાંસ્કૃતિક ઘટના, કાળક્રમે પરિવર્તનો પામતી, કેવી તો દઢમૂલ થઈ રહી ! સૌરાષ્ટ્રનાં પ્રભાસ, રૈવતક અને કુશરુધલી જેવાં સ્થાનોમાં આનંદ અને ઉલ્લાસનાં પ્રેરક ગીત-નૃત્યની લોકમાન્ય પ્રણાલિ હતી. ગુરતવાસ ભોગવવાનીકળેલા અર્જુનના સત્કાર માટે કૃષ્ણે રૈવતકની તળેટીમાં સંગીત-નૃત્યનો

હિલ્લેખ અને નાટ્યરંગ યોજવાનો; મહાભારતમાં પ્રાપ્ત થતો હિલ્લેખ આવી વ્યાપક પરંપરાનો નિદેશ કરે છે.^૧

શુભકાળ દરમ્યાન સૌરાષ્ટ્રમાં સંગીતની સ્થિતિ વિશે કાઈ નિશ્ચિત નિદેશ પ્રાપ્ત થતા નથી. પણ મહાક્ષત્રપ રુદ્રદામને-સંગીતવિદ્યામાં કુશળ હોતો એવે હિલ્લેખ ગિરનારની તળેટીનાં શિક્ષણેષમાં મળે છે.^૨ તો પાંચમી છત્રી સદીમાં વલ્લભીના મૈત્રક શાસકો-રાજ્ય ગ્રહણે અને રાજ્ય ધરણે (બીજો)-સંગીતકુશળ હોવાના હિલ્લેખો પણ મળે છે. આ પછીના સમયગાળામાં, જૂનાગઢનો, સુડાસમા વંશનો ખેંગાર (ત્રીજો) નાદવેદનો ઉદ્ધારક હોતો એવે નિદેશ દામોદરકુંડ નજીક મળી આવેલા લેખમાં સાંપડે છે; તો વળી, ધાંધળ નામના નાગર ગૃહસ્થની બે પુત્રીઓ સંગીત અને નૃત્યમાં પ્રવીણ હોવાનો હિલ્લેખ વેરાવળ નજીકના સુત્રાવાડા ગ્રામની વાવમાંથી મળેલા ચૌદમી સદીના શિક્ષણેષમાં મળે છે.^૩ સોલંકી શાસનપર્યન્ત સોમનાથમાં પૂજ્યપત્યાર નિમિત્તે સંગીત અને નૃત્યના વ્યાપક પ્રબંધ વિશે તો ઐતિહાસિક પુરાવાઓ પડ્યા જ છે. આ બધું જોતાં ઈ. સોની દશમી-બારમી સદી સુધી સૌરાષ્ટ્રના સંસ્કાર-જીવનમાં શિષ્ટસંગીતનું પ્રચલન હતું એમ માનવાને કારણ રહે છે.

જો કે અહીં તો, ચર્ચા તો ઉદ્ભવે છે સૌરાષ્ટ્રના સુગમ સંગીતની, પરંતુ સુગમ સંગીતની ધટનામાં શાસ્ત્રીય સંગીતની ઉપકારકતા પણ ઓછી નથી. શાસ્ત્રીય સંગીતનું સતત પ્રોક્ષણ સુગમ સંગીતને નવી દિશાઓ ને નવાં પરિમાણો આપતું રહે છે. એ દૃષ્ટિએ, શાસ્ત્રીય સંગીતના ક્ષેત્રે પ્રાચીન સૌરાષ્ટ્રના પ્રદાન અંગેની ધીરતા પણ નોંધવી જોઈએ. 'ખિલાવણ' યાદ અને રાગના ઉદ્ભવ તથા અપ્યારને સૌરાષ્ટ્રના પ્રસિદ્ધ જાંઘર, વેરાવળ ('વેલાપુલ') સાથે સંબંધ હોવાની દૃઢ માન્યતા છે. તો ભેરવ યાદના 'સૌરાષ્ટ્ર ટંક' રાગ તથા ખમાજ યાદના 'સૌરાષ્ટ્રી' ઉપરાંત 'સૌરાષ્ટ્ર' અને 'સૌરાષ્ટ્ર મહાદાર' રાગોની સંજ્ઞાઓ જ, એની સૌરાષ્ટ્ર સંલગ્નતા સ્પષ્ટી આપે છે.^૪ આ સિવાય 'અધીર ભેરવ', 'સૌરાષ્ટ્ર', 'દેશ', 'માડ', 'માડુ' અને 'રામકલી' જેવા રાગોની સૌરાષ્ટ્રી લોક-સંગીત સાથેની અતિપરિચિતતા, આ રાગોની સૌરાષ્ટ્ર સાથેના અંતરંગ સંબંધની કડી ગણાય.

[૪]

સંગીતના શાસ્ત્રમંથોમાં સંગીતના બે પ્રકાર ગણાવ્યા છે : 'માજ સંગીત' અને 'દેશી સંગીત'. આ પૈકી 'દેશી સંગીત' એટલે વાગ્ગેયકારોએ જે લક્ષણ-

પ્રુક્ત જનરંજન કરનારું ગીત દેશી રાગોમાં પ્રયોજવું હોય છે તે.^{૧૦} અને 'વાગ્ગેયકાર એટલે વાણી અને ગીત બન્નેનો રચનાર.'^{૧૧} આ દૃષ્ટિએ નરસિંહથી માંડીને દયારામ સુધીના આપણા તમામ પદકવિઓ 'વાગ્ગેયકાર' ગણાય. ઉપર જોના નિર્દેશ કર્યો છે તે 'માર્ગ' સંગીત અને 'દેશી સંગીત' એટલે જેમાં નિયમોનું પાલન નથી અને પ્રદેશભેદે રુચિ અનુસાર જે લૌકિક સંગીત પ્રચારમાં હતું તે. આ 'દેશી સંગીત'માંથી જ વિકાસક્રમે પ્રખ્યાત, ધ્રુવાંગીતિ, ધ્રુવપદગાન, ખ્યાલગાન વ. જતરી આવ્યાં હોવાનો અભિપ્રાય છે. દશમા શતક સુધી સંગીતનું શુદ્ધ સ્વરસપ્તક સચવાઈ રહ્યું, પણ ૧૧-૧૨મી સદીમાં મુસ્લિમોના સંપર્કને કારણે ભારતીય સંગીતમાં મૂલ્યવાની પરિવર્તનો આવે છે. મુગલકાળમાં ધ્રુવપદ-ધમારની ગાયકી અને ૧૭-૧૮મી સદીમાં ખ્યાલ ગાયકી તથા ૧૯મી સદીના આરંભે ડુમરી, ટપ્પા જેવી ઉપશાસ્ત્રીય ગાયકી વિકસી આવે છે. આ સ્થિતિમાં સુગમ સંગીત પણ આ પરિવર્તનોથી અસ્પૃશ્વ રહી શકે નહિ.

બારમી સદીથી આગળીસમી સદી સુધીની આપણી કવિતા ગેયધર્મી હતી. અપભ્રંશોત્તર કાળમાં પિંગળમાન્ય છંદો હીલા પડીને સરળ ગેય દેશીઓમાં ઢળતા જતા હતા. અને એમ થવામાં, ગેયતાને પોષક અંગો અત્યપ્રાસ અને આંતરપ્રાસ ઉપરાંત 'રે', 'એ', 'હો'-જેવાં પાદપૂરકો ચરણના આરંભે મધ્યે-વા અંતે ઉમેશતાં જતા હતાં. આ અરસામાં જ ગુજરાતી ભાષા અને કવિતાનો આરંભ મંડાય છે. એટલે આપણી તત્કાલીન કવિતાનું કાઠું અંતરંગ ભાવદ્રવ્ય પરત્વે ભક્તિ ધર્મના સંતર્પક અંશોથી સંભૂત હતું; જ્યારે બહિરંગ પદ્ધતિનાની આમ્લતામાં, ગેયતાના કલ્પામાં રહે તેવા માત્રામેળ છંદો કે તદનુરૂપ 'દેશી'ની આલોમાં ઢળેલું હતું. આ સ્થિતિમાં મધ્યકાલીન કવિઓ માત્ર શબ્દરચનાકાર નહિ, પોતાની રચનાને ગેયતાનો પુટ આપનાર પણ હતા, એટલે ગાનપ્રવૃત્તિના હેતુ માટે કવ્યકૃતિની ખોટ તો કદી પડવા પામી નહિ. કવિતાની આ સાંગીતિક ચટનામાં પૂર્વકાલીન પ્રખ્યાતગાનની અસર તો હશે જ.

પુરાણકાળે શ્રીકૃષ્ણ ભૌરાષ્ટ્રના સંગીતવિધાનમાં આરંભ કે અગ્રયાયનું સ્થાન દર્શાવે છે; તો મધ્યકાળે કૃષ્ણભક્ત નરસિંહ ગુજરાતી સુગમ સંગીતના આદ્ય પુરસ્કર્તા તરીકેનું સ્થાન પ્રાપ્ત કરે છે. નરસિંહની ભિન્નગીત પ્રકારની બહુ સંખ્ય પદકવિતાને પોતીકું સંગીતરૂપ છે. મીરાનો અપવાદ બાદ કરતાં, ન તો એની પૂર્વે કે ન એમના પછીના કોઈ કવિની રચનાઓ, આટલા વિપુલ પ્રમાણમાં ને આટલા બ્યાપક સ્તરે, લોકકંઠે કાળપ્રવાહમાં પણ ટપી રહી છે. ધ્રુવ-

‘વૈષ્ણવ જન તો તેને રે કહીએ’-જેની મિશ્ર ખમાજની રચનાને તો, આશ્રમ પ્રાર્થનામાં સ્થાન આપીને ગ્રંધીજીએ નરસિંહને અને તે દ્વારા ગુજરાતી ભાષા-કવિતાને-આંતરરાષ્ટ્રીય ખ્યાતિ પ્રદાન કરી છે.

નરસિંહની સુદૃઢ સંગીત સંજ્ઞા પરિચય તો એ કૃતિની રાગભાંધણી સમયાનુકૂળ સંદર્ભમાં કરે છે, ત્યાં મળે છે, વર્ષાવિષયક રચનાઓને મહારામાં, તો વસંતઋતુ વિષયક રચનાઓને વસંત કે સારંગમાં ગૂંથે છે, ‘સૂક્ષ્મ રજની’ હવી આજની અભિનવી-પદને એ રાત્રિગેય વસંતમાં મૂકે છે. એટલું જ નહિ, ‘અપતાલવું’ સૂચન કરી કથપ્રવાહનો પણ નિર્દેશ કરી આપે છે. આ પદનું સ્વરાંકન કાંઈક આવું હોઈ શકે :

સ	ક	ળ	ર	જ	ની	—	હ	વી	—
ધ	સા	ની	ધ	પ	ધ	મ	ધ	મ	ગ
				પ		પ			

આ	—	જ	ની	—	અ	ભિ	ન	ત્રી	—
પ	મ	ગ	—	મ	ધ	નિ	સા	રે	નિ
						સા	—		

[સ્વર લિપિ-રમણલાલ છે. મહેતા ‘ગુજરાતી ગેય કવિતા’-પૃ. ૨૦-૨૧]

નરસિંહની રચનાઓની એમના ‘પ્રુદ્ધતા કંઠે’ સંપડાવેલી સ્વરભાંધણીની કંઠાપકકંપરંપરા; ગોતાની ગાયકોમાં આજે પણ જળવાઈ રહી ‘હોવાનો દાવો, જૂનાગઢમાં રણછોડજી મંદિરના ત્રિનારા બ્રાહ્મણ ઝાતિના સેવકો ને કીર્તન-કારોનો છે. નરસિંહના કુલજનો દ્વારા જ સ્થપાયેલા આ મંદિરમાં સેવા (પૂજા) દર્શનના નિત્યક્રમમાં, અન્ય વૈષ્ણવ મંદિરોની માફક પ્રજાભાષાના અષ્ટ-સખાનાં પદો નહિ, પણ નરસિંહની જ ગુજરાતી રચનાઓને મૂળ, સ્વર ભાંધણીમાં ગાવાની પરંપરા ચારસો વર્ષથી ચાલી આવે છે. આજે પણ શ્રી ભગવતીપ્રસાદ સેવક, શ્રી ત્રિકમજી સેવક, શ્રી શાંતિકાંઈ સેવક આ નારસિંહી કીર્તન પદ્ધતિની સૌરાષ્ટ્રીય ગાન પરંપરાને આચવી રહ્યા છે.

—એવું જ ઉલ્લેખનીય સંગીતપ્રદાન સૌરાષ્ટ્રને સાંપડ્યું છે મીરાં પાસેથી. રાજસ્થાનની મીરાં વજ્રભૂમિમાં ભક્તિનો પ્રેમસ્પર્શ પામી અને સૌરાષ્ટ્રના કૃષ્ણતીર્થ દ્વારિકામાં એમણે જીવનનાં અંતિમ વર્ષો પીતાવ્યાં. આ કારણે રાજસ્થાની, વજ્ર અને ગુજરાતી-એમ ત્રણેય ભાષાઓમાં એની અસંખ્ય ગદ્યરચનાઓ પ્રસરી છે. ભાવનો તીવ્રતા, અનુભૂતિની પાસાદાર સઘનતા અને

પદ-લયના અનેક સ્તરીય વિવર્તો ધરાવતી એની રચનાઓમાં ભક્તિની ઉત્કટતા, વિરહની ધુંટાયેલી વેદના, નારીહૃદયની છટપટાહટ અનુપૂર્વ પ્રકારે વ્યક્ત થયાં છે.

નરસિંહની જેમ, મીરાંની પણ સંગીતની બહુકારી-ઠીક ઠીક છે. ‘મીરાંકી મહાર’ જેવા રાગ-પ્રકાર કાંઈ અમસ્તો ચલચુમાં નહિ આવ્યો હોય. એની રચનાઓ પણ હૈરવ, કલ્યાણ, મહાર, ઝીઝોટી, ધનાશ્રી, સોરઠ, કાલેરા, માદુ, કાદી, પરજ, માઠ વગેરે રાગો તથા ત્રિતાલ, દીપચંદી, લાવણી વ. તાલોનાં અભિધાન ધરાવે છે. મોટી સંખ્યાના મીરાંનાં પદોં ચારસો વર્ષથી લોકકંઠે ઊતરતાં રહ્યાં છે એમાં પાણીદાર મોતી જેવી, ઝણઝણાટીને તીવ્ર અનુભવ કરાવી મૂકે તેવી ધ્રુવ પંક્તિની આજુબાજુ તથ્યચાર કઠીઓમાં લાવવું રસાત્મક પુદ્ગલ બાધી આપતી ટૂંકા ભેરની પદ્ધતિના તો ખરી જ; લોકરુપૃષ્ઠ લયચેતના, લાવપોષક સૂરકારી અને ઝેયતાના ભરપૂર ગુણો પણ કારણરૂપ છે. બહોળો પ્રસાર ધરાવતી મીરાંની પદરચનાઓમાં પ્રતીત થતા પાક-ભેદ અને ઢાળભેદ એ રચનાઓની વ્યાપક ગતિશીલતા ને રુચિગ્રાહ્યતાનો વિવિધતા દર્શાવે છે. સંગીતદષ્ટિએ મીરાંની પદકવિત ની આગવી વિલક્ષણતા એ છે કે એક જ રચના વિવિધ બંદિશકારો કે ગાયકો દ્વારા જુદી જુદી તરણે કે રાગમાં પ્રસ્તુત થવા છતાં કયાંય વાસીપણનો અનુભવ થતો નથી. પં. આમકારનાથ, પં. રવિશંકર, હૃદયનાથ મંજેશકરની સ્વર બાંધણી કે શ્રીમતી શુભલક્ષ્મી, લતા મંજેશકર, વાણી જયરામની ગાયકીમાં એની પ્રતીતિ મળે છે. ‘હે...રી...મૈં’ તો પ્રેમદિવાની’ કે ‘મિરે તો ગિરિધર...’ કે ‘બાલા, મૈં જોગન બન જાઉં’-જેવી રચનાઓ એકાધિક બંદિશમાં પ્રસ્તુત થવા છતાં, પ્રત્યેક રચના આગવું અર્કબળ ઊભું કરી શકી છે. સૌરાષ્ટ્રમાં નારાયણસ્વામી, ઈસ્માઈલ વાલેરા, હેમુ ગઢવીએ મીરાંનાં કૃતિઓને વિભિન્ન ઢાળોમાં રજૂ કરી છે એની તોંધ પણ લેવી ઘટે. ‘કાનુડો થું’ બળે મારી પીડ, બાઈ અમે આલકું વારાં ર...’ કે ‘જેશીડ, જોશ તો જુઓ મું’ને કે’દિ મળે વેલો કા’ન’ મીરાંનાં આ બન્ને પદોના ગાન ઢાળની જુદા જુદા ગાયકોના કંઠે આકારાતી ભેદકતા પણ મીરાંની મખલખ સંગીત શૃંગારની સાહેલી પૂરશે.

[૫]

ભક્તિસંગીતની આ સરવાણી, નરસિંહ-મીરાંના સમય પછી રૂકી નથી; પણ સમયક્રમે એમાં નવા નવા પ્રવાહો ભળતા રહ્યા છે અને એ કારણે સેર

મટી, સરિતા બની રહી. ૧૬મી સદી પછી ભક્તિમાર્ગની વૈષ્ણવધારાને એક વિશિષ્ટ પ્રવાહ એમાં જોઈ છે અને એ છે પુષ્ટિ સંપ્રદાયનો સંગીતપ્રવાહ. આ સંપ્રદાયના અવંતક શ્રીમદ્ વલ્લભાચાર્યજી અને તેમના પછી તેમના પુત્ર ગો. શ્રી વિદ્યહનાથજી સૌરાષ્ટ્રના પ્રવાસે જ્યેષ્ઠ વાર આવી ગયા હતા. ધર્મોપદેશ માટે એમણે જ્યાં રોકાણ કર્યાં તે સ્થળો 'બેઠક' તરીકે ઓળખાય છે. ભારતભરનાં એવાં-૮૪ સ્થાનો પૈકી ૮૦ તો એકલાં સૌરાષ્ટ્રમાં જ છે. વિધર્મી શાસ્ત્રોની ભાજકનીતિની આંખે ન ચડે એવા વ્યવહારુ આચારથી શિખરખંધ મંદિરોને બદલે, ગૃહસ્થનાં સંપન્ન નિવાસસ્થાન-‘હવેલી’-ને દેવ મંદિર તરીકે સ્થાપ્યાં; અને નિત્યના ગૃહસ્થજીવનમાં નડે નહિ તેવી, કૃષ્ણની વાતસત્યમુદ્ધ પ્રેમલક્ષણા ભક્તિ પ્રબોધી, મંગળાથી શયન સુધીની અષ્ટક્રમની નિત્યસેવામાં કૃષ્ણના બાલભાવની વિવિધ લીલાઓની-દિનચર્યાની-એ ગ્રાંઠવર્ણી કરી-એને કારણે વૈષ્ણવ સમુદાયની સૌંદર્યરુચિ અને સંગીતવૃત્તિને પ્રકાશવા માટે શક્યતાઓ જોશી રહી. નિત્યદર્શનના અષ્ટક્રમ અને નૃદ્ધ અનુસાર ઉત્સવના અનુષંગે વિશિષ્ટ લીલા કે ભાવને વ્યક્ત કરતાં કીર્તનમાનની નિશ્ચિત વ્યવસ્થા એમાં હતી. સુરદાસાદિ અષ્ટમુખનાં વળભાવનાં પદોનું સંગીત પ્રધારણ તો એ કાળે પ્રચારમાં આવેલી ધ્રુપદ-ધમરની ગાયકીનું હતું.

સૌરાષ્ટ્રના મોટા ભાગનાં નગરોમાંનાં ઉપલા વર્ણો-વાણિયા, ભાટિયા, લોહાણા ઉપરાંત સોની, કંસારા જેવાં કારીગર વર્ગ અને ગામડાંમાંનાં ખેડૂતવર્ગ આ સંપ્રદાયના ગાદે પ્રભાવ તથા આવ્યો. એ કારણે પોરબંદર, બ્રહ્મનગર, જૂનાગઢ, વેરાવળ, અમરેલી જેવાં શહેરોમાં શ્રીમદ્ વલ્લભાચાર્યજીના વંશજ આચાર્યોએ મંદિરો સ્થાપ્યાં. તો નાનાં નાનાં ગામડાંઓમાં પણ ‘હવેલી’ સ્થપાણી. દેટલાકે આચાર્ય પંડયે સંગીતકળાનાં જિહ્વાબળકાર હતા જ, એમનાં પ્રેરણા અને પ્રભાવ તથા અનુવાધી વૈષ્ણવોનાં પણ કીર્તનમંડળો જોશી થયાં. સંગીતની રુચિ અને શક્તિ ધરાવતાં વૈષ્ણવોની, સંગીતકળાને ધડવાનો તે ખૂલવવાનો સુયોગ આ રીતે જોવા થયો. આ કારણે પુષ્ટિ સંપ્રદાયના વ્યાપક પ્રભાવ તથાનાં શહેરો ને ગામોમાં વૈષ્ણવોની ‘દેસરિયા મંડળી’ અસ્તિત્વમાં આવી. આ દેસરિયા મંડળીઓ કીર્તન-સંગીત દ્વારા સૌરાષ્ટ્રના સંગીતક્ષેત્રને છેલ્લાં ચારસો વર્ષથી પોષતી રહી છે.

પુષ્ટિસંપ્રદાયની આ કીર્તનપદ્ધતિ (જેને આકાશવાણી પરથી પ્રસૂત કરવાના આરંભના પ્રસંગે શ્રી. ચં. ચી. ગહેતાએ ‘હવેલી સંગીત’ની સંજ્ઞા આપી હતી.) ગાનપદ્ધતિની ભાષ્યતમાં ધ્રુપદ-ધમરની પરંપરાને, અને રચના

પરત્વે, વ્યાપકપણે પ્રજાભાષાના અષ્ટછાપ કવિઓની યદરચનાઓને સ્વીકારે છે. આમ છતાં ગુજરાતી પદકવિતા—ધ્યારામ, જાપાલદાસ વ.ની રચનાઓનો સમાવેશ થાય છે જ. આ ઉપરાંત ભીમ, વલ્લભ, માધવદાસ, પુરુષોત્તમ વ.ની નામ-છાપ ધરાવતી ગુજરાતી રચનાઓ સત્સંગ, કીર્તનક્રમોનાં ગવાય છે.

‘હવેલી સંગીત’ એટલે દ્રુપદ-ધમારની ગાયકી ધરાવતી કેવળ પ્રજાભાષાની ભક્તિરચનાઓનું ગાન-એ રૂઢ ખ્યાલ યથાર્થ નથી. ગુજરાતી ભાષાની અનેક પદકૃતિઓ—ધોળ, રાસ, ગરબી, હીંચ, હસચી અને વિશેષ તો ‘ઝીલણિયા’ તરીકે ઓળખાતાં સહુ ઝીલી શકે તેવાં સરળ પદોનો પ્રચાર સૌરાષ્ટ્રના ગ્રામ-પ્રદેશોની કીર્તનમંડળીઓમાં વિશેષ છે. આ કીર્તનરચનાઓનું સંગીત બંધારણુ પ્રચલિત લોકઢાળોને અનુસરે છે.

પુષ્ટિસંપ્રદાયના આચાર્યોની પરંપરામાં જાંચી કળાદષ્ટિનો સહજ સંસ્કાર હોવાથી, સૌરાષ્ટ્રનાં વૈષ્ણવ મંદિરોમાં શાસ્ત્રીય સંગીત અને સુગમ સંગીતનાં સતત પોષણ અને પ્રવર્તન થતાં રહ્યાં છે, પોરબંદરના ગો. શ્રી ધનશ્યામલાલજી અને ગો. શ્રી દ્વારિકેશલાલજી—પિતા, પુત્ર-ની હાર્મોનિયમકળા અખિલ ભારતીય ધોરણે પુરસ્કૃત થઈ હતી. તો એમના જ પુત્રો પૈકી ગો. શ્રી રસિકરાયજી હાર્મોનિયમ વાદન ઉપરાંત સિતારવાદનના અચ્છા કળાકાર તો છે જ; પદરચના અને બંદિશના ક્ષેત્રે પણ નામના ધરાવે છે. ગો. શ્રી માધવરાયજી કીર્તનરચના અને ગાયકીનું સારું કૌશલ ધરાવતા હતાં. મુદંગવાદનના ક્ષેત્રે ગો. શ્રી દ્વારિકાનાથજીની જળમરી પ્રતિષ્ઠા હતી. ભ્રમનગરના ગો. શ્રી પ્રજનાથજી દ્રુપદગાયકીના નિપુણ કળાકાર હતા. આજે પણ ગો. શ્રી ગોવિંદરાયજી (પોરબંદર) ગો. શ્રી. પ્રજભૂષણલાલજી, ગો. શ્રી વિક્રમનાથજી (ભ્રમનગર) કીર્તનકળાને ક્ષેત્રે ખ્યાતિ ધરાવે છે.

ઝાંઝ, પખવાળ કે મુદંગ, તાનપૂરો ને સૂરપેટીની સંગતમાં એકલગાન (Solo) અને વૃંદગાન—હિલય પ્રકારે પ્રચલિત આ ભક્તિસંગીતે સૌરાષ્ટ્રને સતત ગૂંજતું ને ગાજતું રાખ્યું છે. પોરબંદરમાં શ્રી મુરલીધર અહિવાસી, શ્રી કર્કશનદાસ મનિયા, શ્રી વલ્લભદાસ બાપોદરા, શ્રી લક્ષ્મીદાસ; જૂનાગઢમાં શ્રી નરસંગભાઈ કંસારા, શ્રી યદુનાથ શર્મા, શ્રી પ્રજલાલ કંસારા (પખવાળ), ધ્રાંગધ્રાના શ્રી. ભગવતીપ્રસાદ ભટ્ટ; ભાવનગરના શ્રી માધુભાઈ વ્યાસ; વેરાવળના શ્રી બાણભાઈ, ખીલખાના શ્રી જીવણભાઈ મરબદી; રાજકોટના શ્રી ધનશ્યામ રાજપરા, જાપાલદાસ દંસારા અને શ્રીમતી પુષ્પા જાયા; સુપેટીના શ્રી ભાનુભાઈ વ્યાસની કીર્તનક્ષેત્રે ઉલ્લેખપાત્ર સંગીતસેવા ગણાય. શ્રી ભાનુભાઈ વ્યાસે તો હાલીલીલા વખતે ગવાતાં પદોમાં રાગદારી સાથે તળપદા લોકઢાળોનો રંગ ઉમેરીને

દાદીલીલાને નવો વર્ણાંક આપ્યો.

‘હવેલી સંગીત’ના ક્ષેત્રે, પ્રચાર અને પ્રસારની બાબતમાં સૌથી મહત્વનું કાર્ય કરી રહેલા શ્રી વિદ્યુદાસ બાપોદરા(લાવનગર)ની સેવાઓના ઉલ્લેખ વગર તો સૌરાષ્ટ્રમાં હવેલી સંગીતના પ્રદાનનું પ્રકરણ જ અધૂરું રહે. શ્રી બાપોદરા પુષ્ટિમાર્ગીય કીર્તનપદ્ધતિ સાથે, એમના પિતા કીર્તનસેવા સાથે સંકળાયેલા હોવાથી, કુળસંસ્કારે બચપણથી જ સંલગ્ન છે. શાસ્ત્રીય સંગીતની જાડી સજ્જતાને કારણે એમને જુદી જુદી શિક્ષણસંસ્થાઓમાં, વિશેષે લાવનગરની મહિલા કોલેજમાં, અધ્યાપકપદે સેવાઓ આપવાનો યોગ મળ્યો. શ્રી બાપોદરા પોતે નામી કીર્તનકાર તો ખરા જ, શાસ્ત્રીય સંગીતના અભ્યાસી પણ એટલા જ; સૌરાષ્ટ્રની તળપદી સંગીતપરંપરાના પણ જ્ઞાણકાર. ‘હવેલી સંગીત’ને વ્યાપક લોકસમુદાય સુધી પહોંચાડવા ને વૈભુવી સંગીતના રસિક નિઝાણને સંતોષવા માટે એમણે છેલ્લાં પાંચ સાત વર્ષથી ‘કીર્તન શિબિરો’નું વ્યવસ્થિત આયોજન આરંભ્યું છે. સૌરાષ્ટ્ર અને ભુદે શુભરાતમાં એમણે અત્યાર સુધી પચાસેક જેટલી શિબિરોમાં કીર્તન શિક્ષણનાં નિદર્શનો આપ્યા છે. મુપદ ધમાર, ખ્યાલ, ઉપ-શાસ્ત્રીય અને લોકસંગીત—એમ ‘હવેલી સંગીત’ માંનાં અતુલિત અંશોને પૃથક્ પૃથક્ ઉપસાગીને નિઝાણ સુધી કીર્તનકળા પહોંચાડવાનો એમનો અભિગમ રહ્યો છે.

*

*

*

અઠારમી સદીમાં અસ્તિત્વમાં આવતા સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુઓની કવિતા અને સંગીતવિષયક સેવાઓને પણ અહીં સંભારવી જોઈએ. લોએજ, પીપલાણા, મૂળી, ગડડા અને જૂનાગઢ જેવાં આ સંપ્રદાયનાં મુખ્ય ધામે સૌરાષ્ટ્રમાં વળી, સહજનંદ સ્વામીના ‘વસવાટનું’ મુખ્ય કેન્દ્ર રહ્યું મદદા. આ કારણે એમના પ્રમુખ શિષ્યોમાંના નિષ્કુળાનંદ, મુક્તાનંદ, બ્રહ્માનંદ, દેવાનંદ અને પ્રેમાનંદ સ્વામીની કાવ્ય સંગીત વિષયક શક્તિઓનાં પ્રકટીકરણ અને પ્રતિષ્ઠાન સૌરાષ્ટ્રમાં આરંભાયા. પુષ્ટિસંપ્રદાયને મુકાબલે સ્વામીનારાયણ સંપ્રદાયના સાધુકવિઓનું લક્ષિતસંગીત તળ સૌરાષ્ટ્ર સાથે વિશેષ અનુસંધિત રહ્યું છે. શુભરાતી પદરચના અને પરંપરિત જાનઢાળોને કારણે નિષ્કુળાનંદનાં ત્યાગ વૈરાગ્યને લગતાં પદો, મુક્તાનંદ સ્વામીનાં સારંગીવાદન ને નૃત્યકળા ઉપરાંત બોધક પદો; ભુમાનંદ સ્વામીનો ‘જમો યાળ જીવણ જાઉં વારી’— એ પંક્તિથી આરંભાતો પ્રખ્યાત ‘યાળ’ અને બ્રહ્માનંદ સ્વામીના અતિખ્યાત ‘દગલર સુંદર શ્યામ રમે’માં વણાયેલાં રણકો; આ સૌની સંગીતમયતા

સંપ્રદાયના સત્સંગીઓમાં આજે પણ આદરપાત્ર છે, પરંતુ આ સૌ સાધુઓમાં ભક્તિની આદ્રતા, ભાવની ઉત્કટતા અને સંગીતની વેધક ચોટનો અદ્ભુત યોગ તો જોવા મળે છે પ્રેમાનંદ સ્વામી ‘પ્રેમસખી’માં. પ્રેમાનંદ સ્વામીની સંગીતની બલુકારી સૌથી વિશેષ; કંઠના માધુર્યને કારણે ગાનમાં આવતી તરાવટ, રાગદારી સંગીતનું કૌશલ અને ભક્તિની પ્રાંજલતાને કારણે ‘પ્રેમ-સખી’ના ભક્તિસંગીતને રાજ્યમહારાજાઓ પણ પ્રમણ્વતા. રાગદારી સંગીતમાં ગાઈ શકાય એવી અસંખ્ય રચનાઓ એમણે વ્રજભાષામાં પણ લખી. જુદા જુદા નવ જેટલા રાગોમાં એમની હુમરી મળે છે, તો મદદારના ત્રણ, માદના પાંચ અને કલ્યાણના છ પ્રકારો એ પોતાની સંગીતકળા દ્વારા રજૂ કરી શકતા. ગઝલ અને હોરી જેવા સંગીતપ્રકારોમાં પણ એમનું એટલું જ પ્રાવીણ્ય. ‘વંદું સહજનંદ સ્વરૂપ’ અને ‘પ્રથમ શ્રી હરિને રે ચરણે શિશ નમાવું’ : આ ગન્ને પદોની સ્વપ્રદાયના સત્સંગીઓના નિત્યક્રમમાં પ્રતિષ્ઠા છે; તે વિરહની વેદનાને ધૂંટેતાં, ‘સજની શ્રીજી સુજને સાંભર્યા રે’-પદનું ભાવ અને સંગીત ઉભય, દૃષ્ટિએ સમગ્ર ગુજરાતી ભક્તિકવિતામાં જિંચેરું સ્થાન ગણી શકાય.

પ્રેમાનંદના સંગીતમાં અજ્ઞાની મોહિની હતી. સારંગીવાદનની સાથે જ્યારે એ ભાવવિભોર બનોને પદગાનમાં તદાકારંથઈ જતા ત્યારે સ્વયં શ્રીજી મહારાજ પણ ખસતા ખસતા એમની સમીપ પહોંચી જતા. પ્રેમાનંદ સ્વામીની ગાયકીની આ વિશિષ્ટ પરંપરા ‘ધરાના’ તરીકેનો મોભો ધરાવે છે, ખાસ તો સંપ્રદાય ભક્તોમાં આ ધરાનાની ગાનપરંપરા નજીકના જૂતકાળ. સુધી, જૂનાગઢમાં શ્રી ચક્રુભાઈ નાગર પર્થન્ત અતુટ રહી, સુપ્રસિદ્ધ સંગીતકાર સ્વામી શ્રી વલ્લભ-દાસજી આ ધરાનાના ગણનાપાત્ર ગાયક હતા.

*

*

*

*

નરસિંહ-મીરાંનાં (કે એમને નામે ચડેલા) પદો ઉપરાંત અન્ય નામી-અનામી કવિઓની પદરચનાને કવચિત્ સોરઠ, દેશ, કાફી, સારંગ, માંડ કે આશાવરી જેવા શાસ્ત્રીય રાગની પ્રદિશમાં કે કવચિત્ પરંપરાગત લોકઢાળોમાં વણીને ગવાતા એક અન્ય ગીત સંપ્રદાયની નોંધ લેવી પણ જરૂરી છે. આમ તો આ રચનાઓ કૃષ્ણ રાધા કે ગોપીઓ સાથેના કોઈ ને કેઈ પ્રસંગને વિષય-ભાવે ઉપલક્ષ્યતી હોય છે. વૈષ્ણવધારાનો વલ્લભમર્ગીય કે સહજનંદમર્ગીય-એમાંથી કોઈ પણ સંપ્રદાયની સંગતમાં ન મૂકી શકાય એવી આ ગીતપ્રણાલિ ભજનપરંપરાથી પણ જુદી છે એનાં આંતરવસ્તુ, ગાયકી અને રજૂઆતના સંદર્ભની વિલક્ષણતાને કારણે. સૌરાષ્ટ્રના લોકજીવનમાં મેળા, ઉત્સવ વા સાર્વ-

જનિક પ્રસંગોએ, જ્ઞાન-ગોપીનો વેશ ધારણ કરીને, તળપદી નૃત્ય સાથે આ ગીતા ગાવામાં આવે છે. દોકડ, ઝાંઝ અને સૂરપેટીના સાજ સાથેના ગાયક-વૃંદને કેન્દ્રમાં રાખીને, કૃષ્ણ અને ગોપીના વેશધારી તત્ક-ગાયક, પોતાનો વચ્ચે થોડું અંતર રાખીને વર્ણનાકાર, દ્વિતલિંગિત નૃત્યાત્મક ચતિલયમાં દોડાવેલી કે બેવડાવેલી ચક્રગતિએ ફરે છે. એ વખતે કૃષ્ણ-ગોપી વચ્ચેના ધાર્મિક પ્રસંગો-દાણ્ડીલા, માનલીલા, મૃષાકોપ વગેરે વ્યક્ત કરતાં એકાત્મક ભાવગીત કે બન્ને વચ્ચેના સંવાદને ગૂંથણું ધુરલગાન-‘વડચડ’-ગાય છે. સંગીત અને નૃત્યની દ્વિત ગતિની ક્ષણે ફેરફાર કરતાં કરતાં તળપદી નૃત્યમુદ્રા (‘માવખી’) પણ પ્રયોજે છે.

‘મારગડો મારો મેલો દિયોને ઘેલા સ્થામ’, ‘મારા છેલ્લુમાની સ્થામ રે, પ્યારો, પાલવ મૂકાને’ (માંડ), ‘અમે માંડિયારાં રે...’ ‘ગોળા ફોડી રે મારી ગોળા ફોડી’, ‘કાનુડે કેવરાવ્યાં...’ ‘આ પદો કે એવાં અન્ય પદોને ગાનપ્રયોગ નૃત્યસહાયક ગીતરચના તરીકે યતો હોય છે. જ્યાર હીંચ, ફેરવા, લાવણી, ત્રિતાલ, દાદરા, અપતાલ કે હીપચંદી તાલ પ્રયોગના હોય છે.

[૬]

ધાર્મિક સંગીતનો અન્ય આવિષ્કાર જેવા મળે છે સૌરાષ્ટ્રની ભજનવાણીમાં. ૧૬-૨૭મા શતકથી પાંગરતી ભજનસંગીતની આ તળપદી પર પરામાં કાઈ સાંપ્રદાયિક સંકોણું નથી. એટલે જ એ સાંપ્રદાયિક ભક્તિસંગીતને મુકાબલે વધુ લોકપ્રિયતા ને વ્યાપકતા ધરાવે છે, નરસિંહ ગીરાં ઉપરાંત રવિસાહેબ, મોરારસાહેબ, ભીમ, દાસી જીવણ, મૂળદાસ હાથી, મીઠો ઢાઢી, ભોળે ભચત, કાજી મામદેશા જેવા અલભારી સંતા અને ગંગાસતી, લોચણ, દેવળદે જેવાં સંતાનાં વાણીનો બેળવાન ને સરવશીલ પ્રવાહ આજ સુધી લોકજીવનને પહોંચાડે અને પમાળે રહ્યો છે. જ્ઞાન ને વેદગમના લેણક, ગૂંદ યોગમાર્ગ, જલસ્પર્શ, સત્સંગમાંડમાં અને વ્યાપક માનવધર્મને વીણી લેતી આ રચનાઓ ગાન બધારણ પર પરાગત લોકઢાળોનું રહ્યું છે. એકતારો, ઢોલક કે દોકડ, મંજરાં ને કરતાલનાં ગૂંથણીમાં, બે/કે, વેવિધ્યને બહુ ઓછો અપકાશ મળે છે. * ‘સૌરાષ્ટ્ર ઉત્સવ’ (Festival of Saurashtra) ના અનોપચારિક

કે રવિન-મુદ્રણ અને રોડયા, ડી. વી. જેવા સમૂહ-આશ્રયોના આગમન પૂર્વે સૌરાષ્ટ્રની ભજનગાયકીમાં કેવિધ્ય હતું. ઘણ-સોરઠ (જૂનાગઢ), બરડો, હાંલાર, ઘેડ અને પાંચાળના ભજનગાયકી ઓછવતે અંશે નોખી તરી આવતી. જ્યાં આધુનિકતા પૂરી પહોંચતી નથી, એવા ભજનિકની ગાયકીમાં આજે પણ એની સાહેલી મળે.

સંસાર'ભો જોવાં લેવનાથ, તરજોતર અને માધવપુરના મુખ્ય મેળાઓ ઉપરાંત ખીલેશ્વર જડેશ્વર (વાંકાનેર), ગિરનારની પરિક્રમા કે સ્થાનિક મેળાઓમાં જિસટી પડતી ભજન સંડળીઓ પોતાપોતાનું આગનું હીર બતાવવાની, બળે છે, સ્પર્ધામાં જિતેલી.

અર્વાચીન સમયમાં આવતાં આ ભજનસંગીતને નવો આપ બળે છે. સ્વધ્વજાળના સંતર્કાવઓની વાણી સાથે અર્વાચીન કવિઓની રચનાઓ ભજવા મથે છે, ન્હાનાલાલ, 'લલિત', મનસુખલાલ, બેટઈ, કરસનદાસ માથુંક, વૈણીભાઈ પુરોહિત, મકરંદ દવે, 'સરોદ' વ. કવિઓ ભજનમાં રચનાને લાગવાનો ઉલ્લાસ એવે છે; પણ સૌરાષ્ટ્રીય ભજનરૂપની આંતરબાહ્ય તાસીર અને તદખીર કંઈક અંશે મકરંદ ને 'સરોદ'માં અને પૂરેપૂરી જિતરે છે શ્રી દુલા કાગ અને 'સુધાંશુ'ની રચનાઓમાં. આ બન્નેની કૃતિઓમાં ભજનપ્રાટને આખો નકશો એવો તંતોતંત જિલાયો છે કે અર્વાચીન લાવસ્થિતિઓને વ્યક્ત કરતી ફેટલીક રચનાઓ પણ પૂ...રા...મધ્યકાલીન ભજનપરિવેશમાં હિપસી આવે છે. શ્રી કાગની બાળીતી રચના, 'વડલો કહે છે.' કે 'સુધાંશુ'ની 'ગગનસરોવર ગયા હંસલા' રચનાઓ આના ઉદાહરણો છે. શ્રી અંબરામ ભગત ને રતિકુમાર વ્યાસ દ્વારા કાગની રચનાઓ વિશેષ પ્રસાર પામી. 'સુધાંશુ'ની રચનાઓ શ્રી હરીશ ભટ્ટ દ્વારા પ્રસારિત થતી રહી. આમેદાન અને એને પગલે રેડિયો આવ્યા પછી સૌરાષ્ટ્રની ભજનગાયકીને મોટો પટ મળી ગયો. રેકોર્ડીંગના પ્રારંભિક તબક્કે શ્રી અંબરામ ભગત અને યશવંત ભટ્ટના કંઠેથી ભજનો મંડાયાં. માધવપુર (વેડ)ના શ્રી યશવંત ભટ્ટની ગાયકી ખરજનાં છુંટાઈને આવતી એ કારણે ચારત ને ખટક, એમના ભજનોમાં, આદ્રે કરી મૂકે છે. 'મમતા મર નહિ, મારે એવું સું કરવું?' (ક.જી સામદશા) અને 'હે જી, હંસારાણા, અબ મત છોડો અમને એકલાં' (દિવળદે) : આ બન્ને ભજનો એમના એકલકંઠમાં તથા 'લલો રેલલો, રાજ સન રે ગોપીચંદ, પિયુ, પરદેશ મત બનાં રે' એ રાજકુમારી સાથે યુગલગાનમાં પ્રસ્તુત રચના, વેરાં દદ' અને ભીનરી સોરામણની અનુચ્છતિ કરાવે છે. ૧૯૫૨-૫૩ના અરસામાં સૌરાષ્ટ્રના કેન્દ્રમિંદુ શા રાજકોટને અંગણે 'આકાશવાણી' જિતરતાં, સૌરાષ્ટ્રના અનેક કૂણા ને કસાયેલા કંઠોની તક મળી. એમાં હેમુ ગઢવી, ઠતુ પારોટ, પ્રાણલાલ વ્યાસ, મુગટલાલ જોશી, હસન સોલંકી, નિરંજન પંડ્યા વગેરે નોંધપાત્ર છે. સૌરાષ્ટ્રના જે ભજનિકેએ તાજેતરનાં વર્ષોમાં પોતાની કંઠપ્રતિભા અને આગવી હલકને કારણે વિશેષ ધ્યાન ખેંચ્યું હોય એમાં શ્રી નારાયણસ્વામી,

શ્રી હંસ્નાઈસ વાલેરા, શ્રી કરસનદાસ સાગડિયા ને શ્રી દેવેન્દ્ર ચૌહાણને સમાવેશ કરી રાકાય. શ્રી નારાયણસ્વામીની ભજન ગાયકીમાં રંગદારી સંગીતની સુક્ષ્મતાનો સાંપડતો પુટ-મોંડ, ગમક ને બોલતાનની ખૂબીઓ, મદ્યથી તાર સપ્તક સુધીના આલાપપલટા તથા ધૂટેલી મેંદી જેવી સૂરકારી સ્પર્શી જાય છે, તે સ્વ. વાલેરાની ગાયકીમાં સતત ટપકતી જીનાશનો અનુભવ થાય છે. શ્રી સાગડિયા અને શ્રી ચૌહાણ જેવા ભજનિકોનાં ગાયકીમાં, આધુનિકતાનાં તમામ પડળો વીંધીને, કે...ઠ...તળની ગાયકીની અકબંધ સચવાતી છુલંદી ને હલક એ બન્નેને તોખી કમિકા પર મૂકી આપે છે.

[૭]

મધ્યકાલીન લોકસમાજને સંગીત દ્વારા ધર્મબોધ ને મૂલ્યદર્શન કરાવનારી એક મહત્વની સંસ્થા, વ્યવસાયી કથાકારોની હતી. પુરાણકથાઓ કે અતિખ્યાત ભકતજીવનમાંનાં માર્મિક પ્રસંગોને વીણીને, એમાં રંગકતાનું હિમેરણ કરી, ગામડે ગામડે કથામાનના પ્રયોગો આ કથાકારો કરતા. કયાંક શાસ્ત્રીય રાગો તેા કયાંક પરંપરાગત ઢાળોમાં સાંગીતિક અંશો મૂકીને, ભજન, પદ, ઘોળ, હાલરડાં, સ્તવનો, ભાવગીતો, દૂહા-સેરડા એમ કિસમકિસમની વાનગી પોતાની આ સંગીતાત્મક કથામાં વણી લેતા. માણુભદ્રતા કડવાબદ્ધ આખ્યાનો કરતાં. આ કથાપ્રવૃત્તિ-ને 'હરિકથા' તરીકે ઓળખાતી-નોખી તરી આવે છે એમાંના સંગીતના સ્વરૂપરત ને પ્રકારગત વૈવિધ્યને કારણે. રામાંચણ, મહાભારત ને ભાગવતમાંનાં કથાનકો આ 'હરિકથા'ની વિષય સામગ્રી તરીકે મુખ્યત્વે પ્રયોજાતાં. તેા વળી નરસિંહ મહેતાના જીવનપ્રસંગો, શેક સમાળસા કે કેવલિત્ત કલ્પિત કથાનકોને પણ એમાં સ્થાન મળતું. હરિકથાનો હળજળ પર ગઈ સહોના અંતિમ સમયથી મહારાષ્ટ્રના કથાપદ્ધતિની અસર પણ પડવા લાગી. એનો એક લાભ એ યથો કે હરિકથાને શાસ્ત્રીય સંગીતનો સ્પર્શ વિશેષ માત્રામાં મળવા લાગ્યો. કરતાલ, ઝાંઝ, તબલો ને સૂરપેટી, (મોટે ભાગે પગપેટી)ની સંગતમાં રાતને દાઢે પંકોરે મંડાતી આવી હરિકથામાંના એકીયાનું પ્રસિદ્ધ હાલરડું '...કુંવર, ખંમ્મા તને' કે યુદ્ધપ્રયાણ કરતા અભિમન્યુને રક્ષા બાંધતી કુંતાના મુખે, 'કુંતા અભેમન્યુને બાંધે અમર રાખડી રે'-ને કટુણા હલકાતો આંખે ગવાતાં તે, અત્યારે આ વાંચતી વખતે મ, વન વટાવી ચૂકેલા પાયકેના કાનમાં ગૂંજતાં હશે!

વીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી આ સંગીતાત્મક હરિકથાનો ચાલ

અતદ

સૌરાષ્ટ્રમાં વ્યાપકપણે પ્રચારમાં હતો. આછીપાતળી કવિત્વશક્તિ, વિવિધ પ્રકારની સંગીત પદ્ધતિઓની જાણકારી, કંઠ અને કહેણીની અજબ જુગલબંધી, થોડું ઘણું નાટ્યકોશલ ને લગરીક નર્મ-મર્મવૃત્તિની મૂડીથી આ જહુવખારી કથાકારોએ, જનસંપત પ્રમાણે, સૌરાષ્ટ્રમાં ધર્મસંગીતના હીવામાં દિવેલ પૂર્વે રાખ્યું છે. જાણીતા સંગીતકાર સા. વસંતના પિતા અને અમૃત આખ્યાન માળાના કર્તા શ્રી અમૃતલાલ, શ્રી દયાશંકર ભટ્ટ, શ્રી પ્રભાશંકર ખેતિયા (ભસ. ખંભાળિયા) અને શ્રી નારાયણ ભટ્ટ (જનમનગર)ની હરિકથાઓ વખણાતી. શ્રી નારાયણ ભટ્ટ (નરસંગપ્રસાદ ઓઝા) તો સામાજિક વિષયોને ઉપસાવતાં કથાનકોને લઈને પણ હરિકથા કરતા. શાસ્ત્રીય સંગીતની સારી જાણકારી, લોકઢાળોનો પોષક પ્રયોગ કરવાની સૂઝ, કંઠની મધુરતા, કવિત્વ-શક્તિ અને નાટ્યાત્મક રજૂઆતને કારણે એમની હરિકથાઓનો રસિયો વર્ગ ઊભો થયો હતો. આ ઉપરાંત શ્રી શિવશંકર ભટ્ટ (ધાંગધ્રા), શ્રી રેવાશંકર મહારાજ (રાજકોટ) શ્રી જનકભાઈ પ્રશોરા (જૂનાગઢ) ગાંડાલાલ મહારાજ (ઢાંક)ની સંગીતકથાઓ વખણાતી. ખિનવ્યવસાયી હરિકથાકારોમાં જૂનાગઢના શ્રી અનંતપ્રસાદ વૈષ્ણવ અને ભાવનગરના શ્રી શાંતિલાલ મહેતા (જેમણે વર્ષો પૂર્વે શ્રીમદ્ ભાગવતનો સમ્પલોડી ગુજરાતી અનુવાદ પણ આપ્યો છે.)ની નામના સારી હતી. '૫૦-૬૦ના અરસામાં શ્રી કરશનલાલ માણેક 'માણુ કલકિન્દ્ર'ના ઉપક્રમે, પોતાની મંડળી લઈને કથા-આખ્યાન, નવા અલિંગમંથી કરતા તે પણ સંભારવા યોગ્ય છે. હરિકથાની આ સંગીતપ્રધાન પરંપરાનું અનુસંધાન હજી એ શ્રી દેવેન્દ્રવિજયજીમાં પરિમાર્જિતરૂપે જોવા મળે છે.

[૮]

લોકસંગીતના વ્યાપક પેટામાં જેનો અંતર્ભાવ કરી શકીએ એવી ધર્મેતર રંજન સંસ્થાઓનું પણ સુગમ સંગીતના નિર્માણમાં યોગદાન રહ્યું છે. જે કાળે 'સુગમ સંગીત' અંગેની આપણી વિલાવના જ પાકી નહોતી ત્યારે શુદ્ધ સંગીતમાં જેનો સમાવેશ ન કરી શકાય તેવી સંગીતધારાઓને લોકપ્રિય સંગીત કે લોકસંગીત તરીકે ઓળખવાનું સમુક્તિક ગણાશે, કેમકે એક તરફ શુદ્ધ (શાસ્ત્રીય) સંગીત અને બીજી તરફ શાળદવાહા પ્રયુક્ત સંગીત કે લોકપ્રિય સંગીત-એવી બે જ વર્ગણી ઊભી હતી.

આ ધર્મનિરપેક્ષ કે સમાજલક્ષી પ્રયોજિત સંગીતમાં આપણા સમાજ-

જીવનના વૈયક્તિક કે સામુદાયિક આધિભાવોને ઝીલતી રચનાઓ (હાસરડાં, ઋતુગીતો, લગ્નગીતો, કથાગીતો, વ.) ઉપરાંત ‘ભવાઈ’ જેવી લોકનાટ્ય પ્રવૃત્તિમાં વપરાતાં ગીતસંગીતનો પણ સમાવેશ થાય. લોકગીત કે લોકસંગીતનો વ્યાપક પ્રદેશ અલગ ને સ્વતંત્ર દરબજો ધરાવે છે એટલે એને ન સ્પર્શતાં, એમાંના ત્રણેક અંશો - જેમને ઉત્તરકાલીન સુગમસંગીતની ઘટના સાથે મર્મ સંબંધ રહ્યો છે તેને - જ ઉપરોક્ત જેઈ લઈએ. આ ત્રણ અંશો એટલે ભવાઈ, રાસ-ગરબા અને નાચળાવા કે ભરથરી દ્વારા ગવાતા ગાનકલ્પી ‘રાસડા.’

ભવાઈના વેશાની અધઝાઝેરી રચનાઓ ભલે લોકસાહિત્યના પ્રદેશમાંથી આવતી હોય, પણ વેશકારોની ને ભવાઈ મંડળીઓની ગીતરચનાની સંખ્યા પણ એમાં ગણનાપાત્ર પ્રમાણમાં સાંપડે છે. સંગીતની ચીજ તરીકે જાંઠ, ગરબી, લગ્નન, સાખી, દુહા, રાસ, તમામ ચીજ ભવાઈને ખપે. અને એમ કરવામાં એ વિશિષ્ટ ગીતરચનાઓ પણ સ્વીકારે. ગણપતિના આરંભિક વેશમાં જ ગવાતું ‘જય જય મળનન મહારાજ’ ગીત એની માંડ રાગમાંની જાંદિશને કારણે ધ્યાનાહક છે, એવી જ રીતે, મહિયારી તથા કાન-ગાપીના વેશમાંનાં ગીતો પણ નોખાં પડી આવે છે. સોરઠ, દેશ, માંડ, ભીમપલાસ, સારંગ ને રામગરીની તરબો ભવાઈ ગીતોમાં સાંભળવા મળે છે. ચારેક સેકા સુધી સોરાષ્ટ્રના ગ્રામપ્રદેશોમાં રંજક સંગીતની તરસ છિપાવવાતું કામ ભવાઈ સંસ્થાએ બજાવ્યું છે.

સામાજિક ભાવોને ઉપસાવતા ‘રાસ’નો પ્રયોગ નૃત્યોપકારક ગીતરચના તરીકેનો હતો. પર્વો, ઉત્સવો કે મેળામાં વા ગામઘણી કે ધનિકને ઘરે સરખવસરે રાસ ગરબાને સ્થાન મળતું. હીચ, કાકરો, હીપચંદ અને કેરવા જેવા તોમો એમાં પ્રયોજવામાં આવે.

ભરથરીને નામે ઓળખાતા નાચળાવા અને વાહી જેવી ફરંદી કોમના ગાયકો પ્રેમ-શૌર્ય, શહીદત વા બહારવટાના પ્રસંગોને ગેયરૂપે મૂકતા, જે ‘રાસડા’ તરીકે ઓળખાય છે. કાદુ મકરાણી, મુળ આલેક, રામવાળો વ. બહારવટિયા-જાનાં પરાક્રમેને, રંગ પૂરીને, રાવણહથ્થાની રણઝણ સંગતમાં એ ગાતાં મૂકે. તો વળી વ્યાપક પ્રબળજીવનને સ્પર્શતી કોઈ પ્રાકૃતિક ‘સામાજિક ઘટના (છાપ-નિયો દુકાળ, પ્રથમ યુદ્ધ પછીની મોંઘવારી, ‘વીજળી’ સ્ટ્રીમરનું સમુદ્રમાં ગારડ થવું વ.)ને પણ એમાં સ્થાન મળતું. આ રાસડાઓ ઢાળ અને તાલ બંને આવડતમાં મોટેભાગે એકવિધતા ધરાવતા.

*

*

*

અર્વાચીન કાળે, સુગમ-સંગીતની અલગ ને સ્વતંત્ર સંગીતશ્રેણી (musical category) પોતાનો ઘાટ પાંધતી થઈ એ પહેલાં, છેક વીસમી સદીના આરંભ-કાળ સુધી વૈષ્ણવ મંદિરો, સ્વામીનારાયણ સત્સંગીઓ, ભજનિકો ને હરિકથાકારો સ્વરથીઓ ને કુહાગીરો, રાસમંડળીઓ અને ભવાઈ મંડળીઓએ સૌરાષ્ટ્રભરમાં બહુમાન્ય પ્રયોજિત સંગીતનું પંડ જંગમું રાખ્યું હતું.

[૯]

ઝોગણીસમી સદીના અંતભાગે આપણે ત્યાં શાસ્ત્રીય સંગીતને પ્રાપ્ત થતો રાજ્યાશ્રય અને વ્યવસાયી રંગભૂમિનો આરંભ, સંગીતની ઉલ્લેખધારાને નવી દિશા આપવામાં નિર્ણાયક બને છે. એની સાથે જ વીસમી સદીના પ્રથમાર્ધ દરમ્યાન, રાસ-ગરબા જેવી પરંપરાગત સંસ્કાર પ્રણાલિઓને શિષ્ટ સાહિત્યિકો દ્વારા સાંપડતો આવકાર, રાષ્ટ્રીય અસ્મિતાને ઢંઢોળતાં સ્વતંત્રતા વિષયક આંદોલનો અને ગ્રામોદ્દેશન, રેડિયો, બોલપટ જેવી ધ્વનિ-મુદ્રણ-પ્રસારણની ઊભી થતી શક્તિઓઃ આ સૌ બાબતો સુગમ સંગીતની સ્વરૂપ ધટના, વ્યાપક પ્રસાર અને પ્રયોગશીલતામાં ઉપકારક નીવડે છે. સ્વરાબ્ધ પ્રાપ્ત પછીના તબક્કામાં કળા વિષયક સંસ્થાઓની સ્થાપના, રાજ્યાશ્રિત અને સંસ્થાશ્રિત સ્પર્ધાઓ, યુવક મહોત્સવો તથા ધ્વનિપ્રસારણ ને ધ્વનિસંચયની વિકસતી નવી તરફીઓ (ટેઈપ-રેકોર્ડર, ટી. વી.) સુગમ સંગીતની બહુપરિમાણીય શૃંગારને તક આપે છે.

*

*

*

શું કળા કે શું સંસ્કૃતિ, શું શિક્ષણ કે શું રાજકારણ, અર્થકારણ-નવજગરણકાળે આરંભાતાં નવાં આંદોલનોમાં મુંબઈ એ સૌરાષ્ટ્ર સમેત સમગ્ર પશ્ચિમ ભારતનું મુખ્ય થાણું રહ્યું છે. આખાં દોઢ શતક દરમ્યાન મુંબઈમાં જન્મતી આ સંસ્કાર પ્રવૃત્તિ સાથે સૌરાષ્ટ્ર પહેલેથી જ મર્મ સંબંધે સંકળાયેલું રહ્યું હતું. એટલે સૌરાષ્ટ્રમાંની સુગમ સંગીત વા અન્ય સંસ્કાર ઘટનાઓ-માં મુંબઈગરા સૌરાષ્ટ્રવાસીઓની ઉપેક્ષા ન થઈ શકે. સંગીતના જલસાં ને રંગભૂમિ, ગ્રામોદ્દેશન, રેકોર્ડિંગ ને રેડિયો-આ બધાંનું મથક આરંભે તો હતું મુંબઈ જ. ૧૮૭૦ના અરસામાં મુંબઈમાં સ્થપાયેલી ‘ગાર્બન ઉરોજક મંડળી’ના સંગીત વિષયક ‘જલસાઓ’માં રજૂ થતી સંગીત ચીજોમાં મુપદ, હુમરી, ટપ્પા, દાદરા, હોરી, રખતા, ‘રેબાઈ’, ગઝલ વ.ની સાથે ગુજરાતી પદ-ભજનનો પણ સમાવેશ થતો. ૧૮૭૧થી ૧૮૮૬ સુધીના આવા ‘જલસા’માં પ્રસ્તુત થયેલી ૧૧૦૦ (છાપ બૂલ નથી, પૂરી અગિયારસો) સંગીત ચીજોને સમાવતો સંગ્રહ

એની 'કારોબાર મંડળી'એ છેક ૧૮૮૭માં ગુજરાતી ભાષામાં છપાવેલ હતો. એમાં સૌરાષ્ટ્ર ગુજરાતમાં પ્રચલિત-અપ્રચલિત પદો પણ છે. આ 'ગાયન ઉત્તેજક મંડળી' અંથને ગીત-સહસ્રપદી કહેશું? પ્રયોજિત સંગીતના ક્ષેત્રે ગુજરાતીમાં આવડો મોટો સંગ્રહ, ૧૮૮૭ પછીનાં પૂ...રાં...સો વર્ષમાં પણ ખીન્ને પ્રકાશિત થયો નથી. સંગીતવિષયક અંથપ્રકાશનની વાત નીકળી જ છે તો સૌરાષ્ટ્રમાં પણ આ ગાળા દરમ્યાન રચાયેલા સંગીતના શાસ્ત્ર અને શિક્ષણ વિશેના અંથો તરફ પણ નજર નાખી લઈએ.

આમ તો, જમનગરનો કવિ શ્રીકંઠ છેક ૧૬-૧૭મી સદીમાં નાટક ને સંગીત વિશેનો સંસ્કૃત અંથ 'રસકોમુદી' રચી આપે છે. જમનગરના જ પં. આદિત્ય રામજીએ ૧૮૮૬માં 'સંગીતાદિત્ય' નામનો ગુજરાતી અંથ પ્રસિદ્ધ કર્યો. એમની જ શિષ્ય પરંપરાના શ્રી જળદેવ ભટ્ટે જેને સંશોધી-સંવર્ધી 'નૂતન સંગીતાદિત્ય' નામે પાછળથી પુનઃ પ્રકાશિત કર્યો હતો. ભાવનગરના શ્રી ડાહ્યાલાલ શિવરામ નાયકે ગુજરાતીમાં નોટશ્યનો સાથે 'સંગીત કલાધર' અને જમનગરના શ્રી મૂળજી જ્યેષ્ઠારામ વ્યાસે 'સંગીતચિંતામણી' લખ્યાં. સને ૧૯૧૮માં વાંકાનેરના નાટકકવિ શ્રી નથુરામ સુંદરજી શુક્લે 'સંગીત રત્નાકર'નું પદ્યાત્મક ભાષાંતર 'સંગીતશાસ્ત્ર' પ્રસિદ્ધ કર્યું. માત્ર સૌરાષ્ટ્ર-ગુજરાતમાં જ નહિ, સમગ્ર ભારતમાં હિંદુસ્તાની સંગીત વિશેનો સૌ પ્રથમ અંગ્રેજી અંથ વલ્લભાણુના સંગીતકાર શ્રી ભવાનરાવ પિંચલેએ 'Indian music' નામથી પ્રગટ કર્યો. આ ઉપરાંત, રાજકોટના શ્રી લક્ષ્મીશંકર ત્રિવેદીનું 'સંગીત રત્નમાલા', શ્રી ગણપતરાય જવેનાં 'નાદ લહરી', 'શ્રુતિસ્વર, સિદ્ધાંત' અને 'ગાયનવાદન પાઠમાલા' પણ આ ગાળાનાં પ્રકાશનો છે. શ્રી નારાયણ હેમચંદ્રે 'સંગીતચર્ચા', 'નાટ્યચર્ચા' અને 'ગાયન તત્ત્વ' વિશે ૧૯૦૨માં વાર્તાિકો છપાવ્યાં એની પણ નોંધ લેવી રહી. સંગીતના ઔપચારિક શિક્ષણને લગતાં પુસ્તકો તો જૂનાગઢ, જમનગર, ભાવનગર, રાજકોટના સંગીતશિક્ષકો દ્વારા પ્રસિદ્ધ થતાં જ હતાં. પાછળનાં વર્ષોમાં રાજકોટના શ્રી પુરુષોત્તમ ત્રાંધીએ, પં. નારાયણ ખરેનાં સંગીત વિશેનાં લખાણોનું સંપાદન 'ગુજરાતમાં સંગીતનું' પુનરુજ્જીવન' શીર્ષકથી પ્રસિદ્ધ કર્યું. સંગીત મહાવિદ્યાલય, રાજકોટના આચાર્ય શ્રી અમુભાઈ દેશીએ 'ભારતીય સંગીતનો વિકાસ' ઉપરાંત 'ગીત-ગુર્જરી' ને પરીક્ષાસંબદ્ધ પુસ્તકો લખ્યાં છે.

* * *

સૌરાષ્ટ્રનાં જમનગર, ભાવનગર, જૂનાગઢ, વલ્લભાણુ, ઘાઠી, ચોરખંદર,

અમતર, ચુડા વ. દેશી રાજ્યોમાં સંગીતને રાજ્યાશ્રય મળતાં સંગીતનાં વિધવિધ રૂપોની અને સંગીતકારોની પ્રતિષ્ઠા જિલ્લી થઈ. જમનગરના વિલા-જીએ પં. આદિત્યરામજીને રાજ્યગાયક તરીકે તેડાવ્યા. ગાયન-વાદનના ક્ષેત્રે સ્વયંસાચી શા પંડિતજીએ શાસ્ત્રીય સંગીતના ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રને રાષ્ટ્રીય કક્ષાએ મૂકી આપ્યું. પં. આદિત્યરામજીની બહેણી શિષ્યપરંપરાએ, એની ગાયકોને સ્વતંત્ર ધરાનાનો મોલો અપાવ્યો. એમની પરંપરામાં પુત્રા કેશવલાલ અને લક્ષ્મીદાસ (જે બન્ને અનુક્રમે જમનગર અને વઢવાણના રાજ્યગાયકપદે પહોંચ્યા હતા.) ઉપરાંત મૂળજી વ્યાસ, મોરારજી ખત્રી, લીલાધર ગુગળી, જુદા રાવળ, કાનજી ભટ્ટ અને જટાશંકર શુક્લ મુખ્ય હતા. પંડિતજીના પુત્રશિષ્ય શ્રી કેશવલાલની શિષ્યપરંપરામાં સુખ્યાત મૃદંગવાદક શ્રી બળદેવ ભટ્ટ, મા. વસંત ઉપરાંત શ્રી એ. આર. ઝોઝા, જગન્નાથ ભટ્ટ અને ચતુર્ભુજ રાઠોડ હતા. આ પરંપરાના શ્રી આત્મારામ બેશી હમણાં સુધી સોમનાથ મંદિરમાં કીર્તનકાર તરીકે સેવાઓ આપતા હતા. શ્રી બળદેવ ભટ્ટે જમનગરમાં ‘કેશવ સંગીત વિદ્યાલય’ની શરૂઆત કરી. નવરાત્રિની ગરબીઓને શાસ્ત્રીય રાગોમાં ગાંભીર્ય ને ગૌરવપૂર્વક ગાવા ગવડાવવાનો આરંભ શ્રી બળદેવ ભટ્ટે કર્યો હતો. આજે પણ જમનગરમાં કંસારાની ગરબી તથા મહાકાળી મંદિરમાંની ગરબીઓ શાસ્ત્રીય રાગની તરબોળે ગવાય છે. આ પરંપરાના શ્રી ઉમેશ ભટ્ટ ‘કેશવ સંગીત વિદ્યાલય’ને સંભાળી સંગીતશિક્ષણ સાથે ગરબીઓમાં શાસ્ત્રીય તરબોળેની આંધણી ને નિદેશનો આપે છે.

ભાવનગરમાં શ્રી નથનખાંની શિષ્યા ચંદ્રપ્રભા અને શ્રી ડાહ્યાલાલ શિવરામ નાયક ઉપરાંત ચીમનલાલ ભોજક અને શ્રી દલસુખરાય ઠાકોરને રાજ્યાશ્રય મળ્યો હતો. શ્રી દલસુખરાય અક્ષિનય અને સંગીત એમ બન્ને ક્ષેત્રોમાં અદ્વિત કૌશલ ધરાવતા હતા. કવિવર ટાંગોર, પ્રો. મૌલાબક્ષ અને પ્રસિદ્ધ ધ્રુપદગાયક હિસ્તાદ અલ્લાખંદેખાન જેવા પણ શ્રી ઠાકોરની સંગીતકળાથી પ્રભાવિત થયા હતા. એમના પુત્રો શ્રી વાસુદેવ ઠાકોર તથા શ્રી ગજનન ઠાકોર પણ શાસ્ત્રીય સંગીતક્ષેત્રે નામના કાઢી હતી. શ્રી રસિકલાલ અંધારિયા, શ્રી આણુભાઈ અંધારિયા અને યશવંતરાય પુરોહિત-ભાવનગરની સંગીતપરંપરાના ઉલ્લેખપાત્ર સંગીતકારો ગણાય.

જૂનાગઢના નવાબ મહોબતખાન (પહેલા) પોતે જ રાગદારી સંગીતના સારા જાણકાર હતા. પં. આદિત્યરામજી, શ્રી દલસુખરાય ઠાકોર અને ખાંસાહેબ અબ્દુલકરીમખાંની કારકિર્દીનો આરંભ જૂનાગઢમાં થયો હતો. વઢવાણમાં શ્રી

લવાનરાવ પિંગળે રાજ્યગાયકપદે હતા; જ્યારે રાજકોટની રાજકુમાર કોલેજમાં શ્રી ગણપતરાવ બવે, શ્રી લક્ષ્મીશંકર ત્રિવેદી અને પંડિત ગોવિંદપ્રસાદ જેવા સંગીતકારો શિક્ષણ સાથે સંકળાયેલા હતા.

સૌરાષ્ટ્રનાં નાનાંમોટાં રજવાડાંઓમાં સંગીતને આશ્રય મળવાને કારણે, શાળા-મહાશાળાઓમાં પણ સંગીતશિક્ષણની વ્યવસ્થા શરૂ થઈ. આને પરિણામે નવી કેળવણી લેનારને રાગદારી સંગીતની તો લલે થોડી જાણકારી મળી, પણ મોટા લાભ તો થયો શિષ્ટ-સુગમ સંગીતના વ્યવસ્થિત પ્રયોગોના આરંભનો, વાચનમાળામાં આવતાં કાવ્યો, પ્રાચીના, હજીનો, પદો, રાજ્યગીત ઉપરાંત સંરજ ગીતોની લયકારી પરાવતી ગાનરચનાં પ્રત્યે અભિમુખતાનું વાતાવરણ જીવું થયું. સૌરાષ્ટ્રનાં મુખ્ય મુખ્ય નગરો જ નહિ, કસબાનાં ગામોની નિશાળામાં પણ સંગીતશિક્ષણનો પ્રબંધ થયો. પં. ભાતખંડે અને પં. પેલુરકરની પ્રેરણા તળે મુખ્ય મુખ્ય નગરોમાં સંગીતશિક્ષણના ઔપચારિક વર્ગો પણ શરૂ થયા. સંગીતના વ્યાપક શિક્ષણપ્રબંધને કારણે, શિષ્ટ સંગીત પ્રત્યેની પ્રેરણાથી અભિરુચિ કેળવવાની ભૂમિકા જીલી થઈ. સુગમ સંગીતના ઘડતર અને વિકાસમાં આ વાતાવરણ મહત્ત્વનું ઉપકારક બળ બની રહ્યું.

[૧૦]

મુંબઈને કેન્દ્રમાં રાખીને પાંચરતી વ્યવસાયી રંગભૂમિનાં નાટકોનું એક મુખ્ય આકર્ષણ હતું એનાં ગીતો. નાટકમાં ૩૦-૪૦ ગીતોનું હોવું એ કાળે સ્વાભાવિક ગણાતું. સમયક્રમે નાટકમાં ગીતોનું ભારણ ઓછું થતું ગયું, પણ ૧૦-૧૨ ગીત વચ્ચેનાં નાટકો તો ચાલે જ નહિ! ઉત્તરકાલીન નાટકોનાં મોટાભાગનાં ગીતો છીછરાં, કાવ્યત્વવિહોળાં ને ભેડકણાં જેવાં બન્યાં. આમ છતાં એમાં યે કાવ્યશુદ્ધિ અને સંગીતશુદ્ધિ સંપન્ન ભાવગીતો પણ અપવાદરૂપે મળી આવતાં. નાટકોનાં ગીતોની સ્વરરખાધણીમાં લવાઈતા ઢાળા, લોકગીતોની ઢાળની બંદિશોનો છૂટથી ઉપયોગ થતો. આ ઉપરાંત સોરઠ, ભોમપલાસ, માડ, આશાવરી, હૈરવી, ખમાજ, સારંગ વ. શાસ્ત્રીય રાગોની તરબોળે પણ પ્રયોજાતી. હોરી, ડુમરી અને વિશેષ તો ગઝલને રાગદારી બંદિશોમાં મૂકવાનો પ્રથમ પ્રયોગ પણ નાટકોમાં જોવા મળે છે.

મુંબઈની અતિપ્રચલિત ચાર નાટક મંડળીઓ પૈકી ત્રણ-‘મોરબી આશુ-સુબોધ’, ‘વાંકાનેર આયોધિતવંશિક’ અને ‘મુંબઈ ગુજરાતી નાટકમંડળી’ના

માલિકો અનુક્રમે શ્રી વાઘજી આશારામ જોડા, શ્રી. ત્રંબકલાલ રાવળ અને શ્રી દયાશંકર વિસનજી સૌરાષ્ટ્રવાસી હતા. નાટ્યલેખકો—‘કવિ’ પદે પણ શ્રી. નથુરામ સુંદરજી શુક્લ (વઢવાણ), મૂળશંકર મૂલવાણી (ભાવનગર), શ્રી પ્રમુખલાલ ત્રિવેદી (વીરપુર) શ્રી માપજી (માપજ), શ્રી મણિલાલ ‘પાગલ’ (રાજકોટ), યેરિ. વિભાકર (જૂનાગઢ) હતા. અભિનય ક્ષેત્રે પણ દયાશંકર ગિરનારા, ત્રંબક રાવળ, ત્રંબક મવાડી, મીસ મોતીલાઈ વ.એ નામના કાઢી હતી.

શરૂઆતના અરસામાં ‘નરસિંહ મહેતા’, ‘મીરાંબાઈ’, ‘સૂરદાસ’, ‘ભટ્ટહરિ’ અને ‘ચંદ્રહાસ’નાં ગીતો અતિ લોકપ્રિય બન્યાં હતાં. ‘સર પર ગાગર ધરક ર એ ગજગામિની હથલાતી આવે’ (‘મીરાંબાઈ’) કે ‘બહાલા વેગે આવો રે, દયા દિલે લાવો રે, ભીડયું મારી ભાંગવા હો જી’ (‘નરસિંહ મહેતા’) જેવાં ગીતો દાયકાઓ વીતવા છતાં લોકકંઠે રમતાં રહ્યાં હતાં. ‘ચંદ્રહાસ’માં વિષયામુખે ગવાતું ‘જેણે પત્રપુષ્પ લઈને શ્રી પ્રભુજી પૂજ્યા હશે.’ ગીત સાંભળીને તો કવિ દલપતરામ જેવા કંદેશ ને ઠાવકા પ્રેક્ષક પણ નાટકના ચાલુ ખેલે પોતાને રાજીપો વ્યક્ત કર્યાં સિવાય રહી શક્યા નહોતા. ‘મુંબઈ ગુજરાતી નાટક મંડળી’ને સંગીત વિભાગ સંભાળતા શ્રી જયશંકર વાઘજી વ્યાસ જનમનગરના હતા. આ જ મંડળીના અતિખ્યાત નાટક ‘સૌભાગ્ય-સુંદરી’ના લેખક હતા શ્રી મુલાણી, એમાંનાં ‘મારા મનમાં ભર્યો છે, ઠર્યો છે’ તથા ‘ધીમા ધીમા ચાલોને મારા પ્રાણ’— જયશંકર ‘સુંદરી’ના કંઠે ગવાતાં ગીતોએ મુંબઈને ઘેલું ક્યું’ હતું. ‘ઝીણા ઝરમર વરસે મેહ’ અને ‘કુંજલડી રે, સંદેશો મારા’— જેવાં લોકગીતોની કણ્ઠપ્રિય તરજો પણ રંગભૂમિ પર ગૂંજતી થઈ. આ પછીના ગાળામાં, શ્રી પ્રભુલાલ દિવેદીની સુખ્યાત રચનાઓ, ‘માલવપતિ’ ‘પૃથ્વીરાજ ચૌહાણ’, ‘વડીલોના વાંકે’ અને ‘સંપત્તિ માટે’નાં ગીતોએ પણ જળરી લોકપ્રિયતા હાંસલ કરી હતી ‘એકસરખા દિવસ સુખના...’ અને ‘હૃદયના શુદ્ધ સ્નેહીને નિગમનાં જ્ઞાન ઓછાં છે’—આ બન્ને ગ્રંથોને રાગદારી સંગીતના પુટમાં મા. અશરફખાન જે અજબ કંઠમાધુર્ય અને હલકથી પ્રસ્તુત કરતા એની ગૂંજ દાયકાઓ વીત્યે પણ ભુંસાણી નથી. (વર્ષો પછી, ‘માલવપતિ’ મુંબ. ના ગુજરાતી ચલચિત્રમાં શ્રી મન્નાડેનો પ્રયત્ન.....) તો મોતીબાઈને કંઠે મહેરી જોડાં ‘પંખિણી, જોડી જ આકાશ’, ‘મીઠા લાગ્યા છે મને આજના ઉજગરા’, ‘સાંભરે રે, બાલપણનાં સંભારણાં’ કે કમળાબાઈ સાથેની જુગલ-બંદીમાં ‘સંપત્તિ માટે’નું ‘ધનવાન જીવન માણે છે’—એ હૃદયગીત તો છેક

રંગુનથી કરાંચી સુધીની ગુજરાતી નાટ્યરસિક પ્રેમમાં ઘુંટાતાં થઈ ગયાં.

આ સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી સૌરાષ્ટ્રના લગભગ પ્રત્યેક નગરને આંગણે નાટકશાળા હતી. જેમાં જુદી જુદી નાટક મંડળાઓ આંતરે આંતરે આવતી. ૧૯૪૦ના દાયકા સુધી તો સૌરાષ્ટ્રની નગરપ્રખ્યુત સમારાધન કરવામાં રંગ-ભૂમિનો ફાળો જ મહત્વનો રહ્યો. જે કે મરાઠી રંગભૂમિ શિષ્ટ અને સુરુચિ-સંપન્ન ગીત-સંગીતને જે રીતે સેવતી રહી, એવું આપણે ત્યાં ન બન્યું. દષ્ટિવંત ગતિશીલતાને અભાવે ઉત્તરકાલીન રંગભૂમિનું ગીતસંગીત કૃત્રિમ પ્રાસયોજનાની શબ્દ-કરામતો, ગદ્યાળુ બાની અને આછકલી તરજોને, કારણે શિષ્ટતાની સરહદમાંથી ફેકાઈ ગયું.

[૧૧]

આ સદીના અંતરભાગથી જ રાસ-ગરબા જેવી લોકમાન્ય કળાપરંપરાના પુનઃસંસ્કરણ ને પુરસ્કરણના પ્રયાસો પણ સુગમ સંગીતનું કાફું ઘડવામાં ઉપયોગી નીવડે છે. મોટેભાગે, તળ સૌરાષ્ટ્રના પરંપરામત ને પ્રચલિત લોકકાળોને સાચવીને, સંસારજીવનની વિવિધ બાવાવસ્થાઓને અર્વાચીન સંદર્ભમાં ગીત ગરબી રૂપે ઢાળવાનો ઉપક્રમ ન્હોનાણાલે આરંભ્યો. નારીજીવનનાં વિધવિધ રૂપોને વ્યક્ત કરતી રાસ કૃતિઓ કે અધ્યાત્મ ઝંખનાને મૂલક કરતાં ગીતોએ આપણા સંગીત પ્રદેશમાં નવી હવાનો સંચાર કર્યો. ‘ગીણા ઝરમર વરસે મેહ’, ‘સુના આ સરોવરે આવો’, ‘વેણી ગૂંથીને મણી ફલ હું તો બૂલી’, ‘હલકે હાથે તે નાથ...’, ‘અંદ્રીએ અમૃત મોકલ્યાં રે...’, ‘શરદ ખીલી શતપાંખડી’ ‘એક જ્યોત જલે...’ : કઈ રચનાઓ મળાવવી અને કઈ મૂકી દેવી ? ગુજરાતી ગીતસંગીતની નવવસંતના વૈતાલિકની આ પરંપરા બોટાદકર ને મેઘાણીમાં વધુ બહવતી બને છે. ‘જનનીની જોડ...’ કે ‘લાલીના લાવ મને ભીંજવે રે લોલ’-જેવી ‘રાસ-તરંગિણી’માંની ગૃહજીવનની સાધુરીને હલકાવતી રાસકૃતિ-ઓએ આપણા સુગમ સંગીતને રમવા માટેનો ચોક્કસ માંડી આપ્યો. સૌરાષ્ટ્રી પરિવેશમાં-ઓપતાં મેઘાણીનાં, કુટુંબલાવનાં થોડાંક ગીતોને, પણ આમાં સ્થાન છે.

રેડિયોના આગમન પહેલાં ગુજરાતી ગીતકવિતાને ગેયતા દ્વારા જનસમુદાય સુધી પહોંચાડવાની કામગીરી મેઘાણી અને ‘લલિત’ દ્વારા સુપેરે થઈ છે. ગીત કેવળ ‘પાઠય’ મટીને ગેયત્વના સંજ્ઞરૂપને પામે છે. મેઘાણીએ-લોકગીતનો પુનરુદ્ધાર કર્યો જ, પણ એ વરની વિવિધ રચનાઓ આપી ચેતાની લુલ્લંહ ચાયકા દ્વારા અને પ્રતિષ્ઠા પણ અપાવી. નરસિંહનગરીના નગરકવિ ‘લલિત’

અક્તિસંગીતની નાજુકને નમણી સેર લઈને આવે છે. ‘મહૂલી મળની પેલે તીર’ કે ‘વિભેગણ વાંસલડી, કાલાલેલા કાતુડાની જૂરે વિભેગણ વાંસલડી’—જેવી અનેક લાવપ્રધાન રચનાઓને મંજીરાના રણકાર સાથે એમણે લોકહૃદય સુધી પહોંચાડી.

*

*

*

આ સદીની ખીજ પચ્ચીસીમાં સંગીતક્ષેત્રે એવો ખીજો પ્રવાહ લળે છે સ્વાતંત્ર્ય સંગ્રામ ને દેશપ્રેમથી પ્રેરાઈને રચાતાં સંગ્રામગીતો, ક્યૂગીતો ને તત્કાલીન બનાવોને ઉપસાવતાં ગીતોનો. નહાનાલાલ, ત્રિભુવન વ્યાસ, ગોકળદાસ રાયચુરા તો ખરા જ, પણ લોકહૃદયને ડોલાવ્યાં તો મેઘાણી અને દુધાકાગની રચનાઓએ ને ગાયકોએ. મેઘાણીનાં ‘છેલ્લો કટોરા’, ‘ન જાણું શિરે કે શી આકૃત ખડી છે,’ ‘કમ્પીતો રંગ’, ‘સૂના સમદરની પાળે’, ‘શિવાજીનું હાલરકું’, ‘કોઈનો લાકડવાયો’ જેવી રચનાઓ ખુદ એમના જ કંઠમાં ગહેકો બીડી. દુધાકાગની ‘સો સો વાતું’નો જાણુનારો, ગાંધીડો મારો...’ અને અમરેલીના અંધ કવિ ‘હંસ’ની કૃતિ ‘ટાપીવાળાનાં ટાળાં બિતર્યા’ જેવાં ગીતો શરીરે શરીરે ગવાતાં થયાં. ત્રિભુવન વ્યાસનો ‘રતનબાનો ગરબો’ અને લાઈલાલ જોશીનું, ‘વંદન તને માતા-ભારતી ! નહેલર્યાં નયણે નિહાળતી રે’—ગીત પણ એટલાં જ લોકપ્રિય નીવડ્યાં.

*

*

*

આ જ અરસામાં ધ્વનિ—સુદણની તરફીબતું આગમન થતાં સુગમ સંગીતના પ્રસારને વેગ મળે છે. ‘હીઝ માસ્ટર્સ વોઈસ’ અને કોલંબિયાની ગ્રામોફોન કંપનીઓએ કમાણીની દૃષ્ટિએ લાલલાયી નીવડે તે પ્રકારની લોકપ્રિય રચનાઓ—ખાસ તો ભજનો, પદો વ.—કે. સી. ડે અને રાજકુમારીના કંઠેથી રેકર્ડ કરાવ્યાં. રંગભૂમિ પર લોકપ્રિય નીવડેલાં ગીતો પણ રેકર્ડમાં બિતર્યાં. જેમાં મા. અશરફખાન અને મોતીબાઈના કંઠે ગવાયેલી રચનાઓનો સમાવેશ થાય છે. જમ ખંભાળિયાના મા. વસંત અંશુત આ ગાળામાં ગઝલો અને ગીતોના ગાયક તરીકે અત્યંત લોકપ્રિય થયા. ‘મેરી માતા કે સર પર તાજ રહે’ અને ‘માડું વતન’—આ બંને રેકર્ડો તો ભારતભરમાં પ્રસિદ્ધિ પામી; અને એ કારણે અંગ્રેજ સરકારે એ બંને રેકર્ડો પર પ્રતિષંધ મૂક્યો. એમણે ગાયેલાં હિન્દી ગીતોમાં ‘દો ફૂલ ખીલે સાથ મેં’, કિસ્મત જુદી જુદીની રેકર્ડ પણ એટલી જ પ્રસિદ્ધ હતી. આકર્ષક દેખાવ અને સૂરીલા કંઠને કારણે ‘લક્ત ખોડાણા’ ચિત્રપટમાં પણ એને ખોડાણાની ભૂમિકા મળી હતી. ‘શ્રી કલ્યાણરાય કીર્તન’

અને 'શ્રી સરસ્વતી સ્તવન' નામથી ગણ્ય અને ગીતની બે ચોપડીઓ રચીને
પણ એમણે પ્રસિદ્ધ કરી હતી. મા. વસંત વીતેલા જમાનાના સૌથી વધુ લોક-
પ્રિય સંગીતકાર હતા. દુલા કાંગનાં ગીતો એમના પોતાના કહે તે ખરાં જ,
અલરામ ભગત અને રતિકુમાર વ્યાસના કહે પણ રેકર્ડમાં જીત્યાં. 'પ્રભુજીને
પડદામાં રાખ મા' અને 'આધળા માનો કાગળ' : હન્દુલાલ ગાંધીનાં આ બન્ને
ગીતોની રેકર્ડ પણ ખૂબ ખ્યાતિ પામી હતી. * શ્રી લાઈલાલ જોશીના મરવા ને
ગીતો પણ રેકર્ડ થયાં. યશવંત ભટ્ટે ગાયેલાં બજનો ઉપરાંત હરીશ ભટ્ટનાં
કહેથી કેટલીક રચનાઓની રેકર્ડો જીતરી. ગાંધીજીના શહાદત પ્રસંગને નિરૂપતી
'સુધાંશુ'ની રચના 'બાણુ રે માધુ' ને હે રામ, આચર્યા' હરીશ ભટ્ટના આદ્ર-
ગંભીર કહે ખાનગી પામી. 'એટલું જ નહિ એ રેકર્ડ બી. બી. સી. અને
'વોઈસ ઓફ અમેરિકા' પરથી ગાંધી સ્મૃતિ-અંજલિમાં પણ રચાન પામી.
હરીશ ભટ્ટે 'સુધાંશુ', હરીન્દ્ર દવે, વેણીભાઈ પુરેહિત વ.ની ગીત રચનાઓને
મધુર હલકથી પ્રસ્તુત કરી છે.

[૧૨]

સ્વગળ્ય પ્રાપ્તિ પછીના સમયમાં સુગમ સંગીતના વિકાસ માટે, સૌરાષ્ટ્રમાં
પણ, કેટલીક નવી શક્યતાઓ જોવા મળી. નાનાં મોટાં રજવાડાં એક તાંતણે
બંધાતાં, સંસ્કાર પ્રવૃત્તિને સંકલિત કરી વેગ મળે તે પ્રકારનો કેન્દ્રીય મંચ
તો આ કારણે મળ્યો; પરંતુ કળાપ્રવૃત્તિના પોષણ ને સંવર્ધન અર્થે, 'સૌરાષ્ટ્ર
સંગીત નાટક અકાદમી' અને એ કરતાંય વિશેષ તો રાજકોટમાં આકાશવાણીના
કેન્દ્રની સ્થાપનાની ઘટનાઓ આ દિશામાં મહત્ત્વની હતી. સને. ૧૯૫૬માં
મહાદ્વિભાષી સુબોધ રાજ્યમાં વિધીનીકરણ થવાને કારણે રાષ્ટ્રનું સ્વતંત્ર રાજ્ય
તરીકેનું અલગ અસ્તિત્વ મટી જતાં, અકાદમી સંગીત મહાવિદ્યાલયમાં પરિણમી.
'આણલદે' અને 'ધન્ય સૌરાષ્ટ્ર ધરણી'—આ બે નાટ્યપ્રયોગો એમના કીર્તિ-
પાસામાં ગણી શકાય. હંદોર ધરાનાના ગુલામ કાદિરખાનની અને અમુભાઈ
દોશીની સંગીતકૃશળતાનો લાભ, શાસ્ત્રીય સંગીત પરત્વે, અકાદમી દ્વારા મળ્યો.
સૌરાષ્ટ્રને આકાશવાણીનું કેન્દ્ર મળવા પાછળ આ પ્રદેશની આગવી લોકકળા
અને લોકસાહિત્યની અતુલિત સમૃદ્ધિ કારણભૂત હતી. આ સ્થિતિમાં લોકકળા
અને લોકસાહિત્યનાં પ્રસારણ ને પ્રયોગોને આકાશવાણીએ જેટલું મહત્ત્વ આપ્યું

• હિન્દી અલગિત નામમાં મંડળ ઉધારે ગાયેલી ને હમણાં ખુબ ગાજતી રહેલી
'ચિડી આઈ રે આઈ રે, ચિડી આઈ' રચના હન્દુલાલ ગાંધીની રચનાનું જ રૂપાંતર છે.

એટલું સુગમસંગીતને સ્થાન ન મળ્યું. ભાસ્કર વેરા અને ઇન્દુલાલ ગાંધી જેવા ગીતકવિઓ લાંબા અરસા સુધી આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા હતા. ગાંધીને સંગીત રૂપકો લખવાની સારી કાવટ હતી. ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદીનાં સંગીત-નિર્દેશન તળે કેટલાંક રૂપકો રજૂ થયાં. એમાં ‘ઔલાદેવી’ અને ‘સત્યવાન સાવિત્રી’ની કણ્ઠપ્રિય બંદિશો આકર્ષક હતી : ભાસ્કર વેરાનાં બે ગીતો, ‘તારે રે દરબાર, મેઘારાણી’ (મિશ્ર દુર્ગા) અને ‘હેયાને દરબાર વણથાંભી વાગી જાની સિતાર’ (મિશ્ર બાગેશી) અનુક્રમે હંસા દવે અને લતા મંગેશકરના કંઠે ગવાયાં એને સારો આદર મળ્યો. આકાશવાણી સુગમ સંગીતના કાર્યક્રમો ફાળવે છે. માસ દરમ્યાન રજૂ થયેલાં ગીતોમાં ઉત્તમ કરેલી રચનાને ‘આ માસનું ગીત’ તળે વિશેષ ગૌરવથી પેશ પણ કરે છે, ખપાત કવિની જયંતીના ઉપલક્ષમાં વિશેષ રૂપકાત્મક સંકલિત ગીતાત્મક કાર્યક્રમોનું પણ આયોજન કરે છે. પરંતુ કાણુ જાણે કેમ આકાશવાણીનો સુગમ સંગીત વિભાગ આકર્ષણ જીતી કરવામાં કામચાળ નીવડ્યો નથી. ગીતરચનાની પસંદગી કવિની માત્ર આકાશવાણી-માન્યતાને જ ધોરણે કરવાને બદલે, કવિની શિષ્ટ માન્યતા કે સાહિત્યિક માન્યતાને નજરમાં રાખીને કરવામાં આવે તો પણ ફેર પડે.

ગુજરાતી ચિત્રપટનો ઇતિહાસ તો પાંચ દાયકા જેટલો લાંબો છે; પણ ૧૯૩૧થી ૧૯૪૫ સુધીના ગાળામાં બે ત્રણ ચિત્રો જિત્યાં પછી, ૧૯૪૫-૪૬થી ખીન્ને તબક્કો શરૂ થાય છે. આ ગાળા દરમ્યાન પૌરાણિક ને સામાજિક વસ્તુવાળાં ચિત્રો મળે છે. ૧૯૭૦માં કરચુક્તિનું વરદાન મળતાં તો ચિત્ર નિર્માણના ક્ષેત્રે મોટી ભરતી ચડે છે પ્રેમ અને શૌર્યને કૃતક પરિવેશમાં રજૂ કરતા કાલ્પનિક વા હંતકથામૂલક વિષયોની આજુબાજુ ચિત્રો વિહરે છે. ‘વાળા’ યુગનાં આક્રમણો તો અતિરંજનની સસ્તી કરામતોને કારણ ઠામુકું ગુજરાતી ચલચિત્ર માત્ર, સુરુચિસંપન્ન પ્રેક્ષકવર્ગને અપખે પાડી દીધું! સંખ્યા દષ્ટિએ લગભગ શતવર્તી ચલચિત્રોમાં વિશિષ્ટ અભિગમ વા આગવી પ્રયોગશક્તિતાને કારણે જુદાં તરી આવતાં ‘કાશીનો દીકરો’, ‘કંકુ’, ‘બહુશી’ ને ‘ભવની ભવાઈ’ જેવા ગણતર અપવાદો પાદ કરતાં, બહુ હરખાવા જેવી સ્થિતિ નથી. ચિત્રપટ સંગીતમાં સૌરાષ્ટ્રના પ્રદાનતી વાત કરીએ તો, વેણીભાઈ પુરોહિત (‘દોવાદાંડી’, ‘બહુશી’) બરકત વીરાણી (‘અખંડ સૌભાગ્યવતી’) પ્રભુલાલ ત્રિવેદી (‘માલવપતિ-મુંજ’, ‘વડીલોના વાંકે’), રમેશ પારેખ, અનિલ જોશી (‘કાશીનો દીકરો’માં અડક રચના), કવિ ‘દાદ’ (આનંદ મંગલ) અને ઝવેરચંદ મેઘાણી (‘કસુંખીનો

‘રંગ’, ‘પ્રીત ખાંડાની ધાર’)ની રચનાઓને સ્થાન મળ્યું છે. સૌરાષ્ટ્રનાં કેટલાંય લોકગીતોનો ઉપયોગ પણ ‘શેઠ સગાળશા’ ‘જેસલ-તોરણ’, ‘કાદુ મકરાણી’, ‘ભરથરી’ ને ‘ખીખ’ ચિત્રોમાં થાય છે. ‘રાણકદેવી’ (જૂડું) અને ‘વડીલોના વાંદે’માં મોતીબાઈએ પોતાની જામિદારનાં ગીતો પોતે જ ગાયાં છે. પાશ્વગાયક તરીકે ઇસ્માઈલ વાલેરા (‘જેસલ-તોરણ’, ‘કંકુ’), લાખાભાઈ ગઢવી (‘ભાદર, તારાં વહેતા’...) પ્રફુલ્લ દવે (‘પાંતળા પરમાર’ અને ‘લાખો કુલાણી’નો લોકપ્રિય મણિયારો), પ્રાણલાલ વ્યાસ (‘શેઠ સગાળશા’), એ. આર. ઝોઝાં (ગુણસુંદરી-માંની અતિખ્યાત ગીતરચના, ‘રાખનાં રમકડાં મારે રામે રમતાં રાખ્યા રે’-એ યુગલગાન ગીતા કતની જુગલબંદીમાં) ઉપરાંત દીવાળીજીન બીલ, કમચંતી બરકાઈના કંઠ પણ પ્રયોજ્યા છે. હિન્દી ચલચિત્રના ક્ષેત્રે પાશ્વગાયક તરીકે-અને હવે તો નામો ગૂઝલ ગાયક તરીકે પણ-પ્રતિષ્ઠા મેળવનાર શ્રી મનહર ઉધાસ પણ રાજકોટના છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે ખંભાળિયા પંથકનાં કમલ બારોટનું નામ ગણાવવું ઘટે. એ સિવાય એ ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રનું કથું પ્રદાન નથી. પરંતુ એમ બનવામાં પ્રતિભાની અછત નહિ, પણ પહેંચનો અભાવ દારણ્યૂત રહ્યો છે. (‘કંકુ’માં ઇસ્માઈલ વાલેરાએ ગાયેલાં ગીતોની તંરને પણ એમણે બાંધી હતી, એમ બણકારોનું કહેવું છે)

*

*

*

સુગમ સંગીતના કળાને પણ ઉત્તેજન અને વેગ મળે, ઉપરાંત જાને ખૂણે સંધરાયેલી કંઠપ્રતિભાઓ પોંખાતી થાય એવા આશયથી રાજ્ય સરકાર તથા યુનિવર્સિટી જેવી સંસ્થાઓના ઉપક્રમે યોજાતા યુવક મહોત્સવોમાં, એને લંગતી રૂપર્યાં પણ ગોઠવવામાં આવતી થઈ; તો વળી ઉલ્લા બેંક દાયકાથી ચલણમાં આવેલા ૨૫-રૈકાડરને કારણે બહોળા સંમુદાય સુધી આસાનીથી સંગીત પહેંચવું થાય. મન થાય ત્યારે અને તે રીતે ઓતો સાંભળી શકે એવી સગવડ જોશી થઈ. સુગમ સંગીતના વિકાસમાં તો કોણ બંધે, પણ વિસ્તાર-વ્યાપમાં તો અવશ્ય આ ઘટનાઓનાં શુભાત્મક પરિણામ દેખાય છે. ઉલ્લા બેંક દશકા દરમ્યાન સુગમ સંગીત વિશે યોજાયેલા પરિસંવાદો સુગમ સંગીતની વિભાવના રૂપે કરવામાં અને તદ્વિષયક સમગ્રણ વિસ્તરવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસરૂપે જણી શકાય.

*

*

*

સંપ્રતકાળે સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની પ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલી સંસ્થાઓ અને સંગીતકારોનાં પ્રદાનનો વિચાર કરીએ તો ‘સપ્તકલા’ વિધાયક જગદીપ

વીરાણીનું સ્મરણ સૌ પ્રથમ થાય. સ્વ. વીરાણી માત્ર અન્ધા બંદિશકાર જ ન હતા, કાવ્યના મર્મજ્ઞ પણ હતા. એમની આ કળાસૂઝને કારણે, એમની બંદિશમાં ગીતના અંતર્ગત ભાવની, સ્વર લયની વિવિધ તરાહો દ્વારા થતી વ્યંજના રમણીય લાગે છે. ‘સપ્તકલા’ જેવી સંસ્થા દ્વારા ભાવનગરમાં—અને તે દ્વારા સૌરાષ્ટ્રમાં—સુગમ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એમનો મહત્વનો ફાળો હતો. એમનાં અવસાન પછી કમલ વીરાણીએ ‘સપ્તકલા’નો તંતુ વહેતો રાખ્યો છે. રાજકોટની ‘મૃદુલ મંજુલ’ અને ‘અમે શિવરંજની’ સંસ્થાઓ તથા જામનગરની ‘પોલિટીયન’ ‘સૂરમંદિર’ ને ‘નૃત્યભારતી’ સંસ્થાઓ પણ આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિશીલ રહી છે. સંગીત નિદેશનના ક્ષેત્રે સર્વશ્રી ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાઈલાલ ખારોટ, બાણુભાઈ પરમાર ને ચંદુભાઈ રાઠોડ આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે અને રસિકલાલ ભોજક, જયદેવ ભોજક અમદાવાદ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા રહ્યા છે. સ્વ. જગદીપ વીરાણી (ભાવનગર) સ્વ. ભાઈલાલ જોશી (જામનગર) અને સ્વ. પરેશ ભટ્ટ (રાજકોટ) પણ સારા બંદિશકારો તરીકે સુવાસ ધરાવતા હતા. નવોદિતોમાં સર્વશ્રી હરેશ બક્ષી, નસિન ત્રિવેદીનાં નામો ઉલ્લેખપાત્ર છે. સુગમ સંગીતના ગાયકોમાં શ્રીમતી યુગ્મા જાયા, હિમાંશુ જાયા, અતુલ વસાવડા, કામાક્ષી જાયા (જૂનાગઢ) સર્વશ્રી ચંદ્રવદન ધોળકિયા, મંદા જોશી, નૈષધ વહરાજની, ઉષા ચિનોય (જામનગર) વિનુ વ્યાસ, વિનોદ પટેલ, ભદ્રાયુ ધોળકિયા (રાજકોટ) પિનાકીન મહેતા, ધર્માશુ રાવળ, માતંગી ધોળકિયા, વર્ણા મહેતા, રેખા ભટ્ટ, પ્રફુલ્લ દવે (ભાવનગર) મીર બંધુઓ (મોરબી), હરીશ ભટ્ટ, હરગોવિંદ ધામેલિયા (પારખંદર) : આ સૌ નામો જાણીતાં છે. મનહર ઉધાસ ને પંકજ ઉધાસે યુગરાત જહાર પણ ગાયકીના ક્ષેત્રે કીર્તિ રજા છે.

*

*

*

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની સાંપ્રત સ્થિતિની આ ટૂંકી તપસીકલને અંતે કોઈક વિચારવા જેવું લાગે છે તે ટપકાવું ?

(૧) સુગમ સંગીતની ચીજ તરીકેની પસંદગીમાં કૃતિના કાવ્યત્વની ઉપેક્ષા ન થવી જોઈએ. રેઢિયાળ જોડકણાં કે શાબ્દિક પ્રાસરમતને આધારે યુગ્મતા કૃતિને તરજની ઉત્તમ સૂરકારી ઝાંઝો સમય ન જવાવી શકે. ગીતરચનાની લોકપ્રિયતામાં નકરી બંદિશ કે ગાયકી જ નહિ, કાવ્યત્વ પણ નિર્ણાયક બનવું હોય છે. ‘એક રજકણ સૂરજથવાને શમણે’ કે ‘ના, નહીં આવું, મેળે નહીં આવું...’ હરીન્દ્રની આ ગીતરચનાઓ ક્યારેય વાસી નથી લાગતી. એના

રંગ', 'પ્રીત ખાંડાની ધાર')ની રચનાઓને સ્થાન મળ્યું છે. સૌરાષ્ટ્રનાં કેટલાંય લોકગીતાનો ઉપયોગ પણ 'શેઠ સંગળશા' 'જેસલ-તોરણ', 'કાદુ મકરાણી', 'ભરધરી' ને ખીખા ચિત્રોમાં થાય છે. 'રાણકદેવી' (જૂલું) અને 'વડીલોના વાંકે'માં મોતીબાઈએ પોતાની જીમિકાનાં ગીતો પોતે જ ગાયાં છે. પાશ્વગાયકો તરીકે ઇસ્માઈલ વાલેરા ('જેસલ-તોરણ', 'કંકુ'), લાખાભાઈ ગઢવી ('ભાદર, તારાં વહેતા'...) પ્રફુલ્લ દવે ('પાતળી પરમાર' અને 'લાખે કુલાણી'નો લોકપ્રિય મણિયારો), પ્રણલાલ વ્યાસ ('શેઠ સંગળશા'). એ. આર. ઝોઝા (ગુણસુંદરી-માંની અતિખ્યાત ગીતરચના, 'રાખનાં રમકડાં મારે રામે રમતાં રાખ્યા રે'-એ યુગલગાન ગીતા દત્તની જુગલખંદોમાં) ઉપરાંત દીવાળીજહેન લીલ, દમયંતી બરડાઈના કંઠ પણ પ્રયોજ્યા છે. હિન્દી ચલચિત્રના ક્ષેત્રે પાશ્વગાયક તરીકે-અને હવે તો નામી ગઝલ ગાયક તરીકે પણ-પ્રતિષ્ઠા મેળવનાર શ્રી મનહર ઉધાસ પણ રાજકોટના છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે ખંભાળિયા પંથકનાં હમલ બારોટનું નામ ગણાવવું ઘટે. એ સિવાય એ ક્ષેત્રે સૌરાષ્ટ્રનું કશું પ્રદાન નથી. પરંતુ એમ બનવામાં પ્રતિભાની અછત નહિ, પણ પહેંચનેનો અભાવ કારણભૂત રહ્યો છે. ('કંકુ'માં ઇસ્માઈલ વાલેરાએ ગાયેલાં ગીતાની તરજો પણ એમણે બાંધી હતી, એમ જણાકારાનું કહેવું છે)

*

*

સુગમ સંગીતના કળાને પણ ઉત્તેજન અને વેગ મળે, ઉપરાંત જાને ખૂણે સંધરાયેલી કંઠપ્રતિભાઓ પોખાતી થાય એવા આશયથી રાજ્ય સરકાર તથા યુનિવર્સિટી જેવી સંસ્થાઓના ઉપક્રમે યોજાતા યુવક મહોત્સવોમાં, અને લંગતી સ્પર્ધાઓ પણ જોડવવામાં આવતી થઈ; તે વળી છેલ્લા બે'ક દાયકાથી ન્યલજીમાં આવેલા ટપ-રેકાર્ડરને કારણે બહોળા સંમુદાય સુધી આસાનીથી સંગીત પહેંચવું થાય, મન થાય ત્યારે અને તે રીતે શ્રોતા સાંભળી શકે એવી સમ્પત્તિ જોવા મળી થઈ. સુગમ સંગીતના વિકાસમાં તો કોણ જાણે, પણ વિસ્તાર-વ્યાપમાં તો અવશ્ય આ ઘટનાઓનાં ગુણાત્મકે પરિણામ દેખાય છે. છેલ્લા બે'ક દશકા દરમ્યાન સુગમ સંગીત વિશે યોગ્યતા પરિસ્વાદો સુગમ સંગીતની વિભાવના સ્પષ્ટ કરવામાં અને તદ્વિષયક સમગ્રજી વિસ્તરવાના સંનિષ્ઠ પ્રયાસરૂપે ગણી શકાય.

*

*

*

સાંપ્રતકાળે સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની પ્રવૃત્તિ સાથે સંકળાયેલી સંસ્થાઓ અને સંગીતકારોનાં પ્રદાનનો વિચાર કરીએ તો 'સપ્તકલા' વિધાયક જગદીપ

અંતર

વીરાણીનું સ્મરણ સૌ પ્રથમ થાય. સ્વ. વીરાણી માત્ર અમ્મ જાણેશકાર જ ન હતા, કાવ્યના મર્મજ્ઞ પણ હતા. એમની આ કળાસૂઝને કારણે, એમની જાણેશમાં ગીતના અંતર્ગત ભાવની, સ્વર લયની વિવિધ તરાહો દ્વારા થતી વ્યંજના રમણીય લાગે છે. ‘સપ્તકલા’ જેવી સંસ્થા દ્વારા ભાવનગરમાં—અને તે દ્વારા સૌરાષ્ટ્રમાં—સુગમ સંગીતનું વાતાવરણ ઊભું કરવામાં એમને મહત્વનો ફાળો હતો. એમનાં અવસાન પછી કમલ વીરાણીએ ‘સપ્તકલા’ને તંતુ વહેતો રાખ્યો છે. રાજકોટની ‘મુદ્દલ મંજુલ’ અને ‘અમે શિવરંજની’ સંસ્થાઓ તથા જામનગરની ‘પોલિટીયન’ ‘સુરમંદિર’ ને ‘નૃત્યભારતી’ સંસ્થાઓ પણ આ ક્ષેત્રે પ્રવૃત્તિશીલ રહી છે. સંગીત નિર્દેશનના ક્ષેત્રે સર્વશ્રી ઉપેન્દ્ર ત્રિવેદી, ભાઈલાલ ખારોટ, બાણુભાઈ પરમાર ને ચંદુભાઈ રાઠોડ આકાશવાણીના રાજકોટ કેન્દ્ર સાથે અને રસિકલાલ ભોજક, જયદેવ ભોજક અમદાવાદ કેન્દ્ર સાથે સંકળાયેલા રહ્યા છે. સ્વ. જગદીપ વીરાણી (ભાવનગર) સ્વ. ભાઈલાલ જોશી (જામનગર) અને સ્વ. પરેશ ભટ્ટ (રાજકોટ) પણ સારા જાણેશકારો તરીકે સુવાસ ધરાવતા હતા. નવોદિતોમાં સર્વશ્રી હરેશ બક્ષી, નલિન ત્રિવેદીનાં નામે ઉલ્લેખપાત્ર છે. સુગમ સંગીતના ગાયકોમાં શ્રીમતી યુગ્મા જાયા, હિમાંશુ જાયા, અતુલ વસાવડા, કામાક્ષી જાયા (જૂનાગઢ) સર્વશ્રી ચંદ્રવદન ધોળકિયા, મંદા જોશી, નૈષધ વજરાનની, ઉષા ચિનોય (જામનગર) વિનુ વ્યાસ, વિનોદ પટેલ, ભદ્રાયુ ધોળકિયા (રાજકોટ) પિનાકીન મહેતા, ધર્માશુ રાવળ, માતંગી ધોળકિયા, વર્ણા મહેતા, રેખા ભટ્ટ, પ્રફુલ્લ દવે (ભાવનગર) મીર બંધુઓ (મોરબી), હરીશ ભટ્ટ, હરગોવિંદ ધામેલિયા (પોરબંદર) : આ સૌ નામે જાણીતાં છે. મનહર ઉધાસ ને પંકજ ઉધાસે યુજરાત બહાર પણ ગાયકીના ક્ષેત્રે કાતિ રજા છે.

*

*

*

સૌરાષ્ટ્રમાં સુગમ સંગીતની સાંપ્રત સ્થિતિની આ ટૂંકી તપસીલને અંતે કાંઈક વિચારવા જેવું લાગે છે તે ટપકાવું ?

(૧) સુગમ સંગીતની યીજ તરીકેની પસંદગીમાં કૃતિના કાવ્યત્વની ઉપેક્ષા ન થવી જોઈએ. રેડિયાળ જોડકણાં કે શાબ્દિક પ્રાસરમતને આધારે ગુંથાતી કૃતિને તરજની ઉત્તમ સુરકારી ઝાઝો સમય ન બચાવી શકે. ગીતરચનાની લોકપ્રિયતામાં નકરી જાણેશ કે ગાયકી જ નહિ, કાવ્યત્વ પણ નિર્ણાયક બનતું હોય છે. ‘એક રજકણ સુરજ થવાને શમણે’ કે ‘તા, નહીં આવું’, મેળ નહીં આવું...’ હરીન્દ્રની આ ગીતરચનાઓ ક્યારેય વાસી નથી લાગતી. એના

પાયામાં બંદિયની કમાલ ને ગાયિકાનું કંઠમાધુર્ય તો ખરાં જ, ખુદ કૃતિનું સાવપ્રાંજલ કાવ્યત્વ પણ ઓછું ઉપકારક નથી.

(૨) ન્હાનાલાલ, બોટાદકર વ. જૂની પેઢીના અને સર્વશ્રી મકરંદ દવે, વેણીલાઈ પુરાહિત, નાયાલાલ દવે, પ્રહલાદ પારેખ, ઇન્દુલાલ, 'મીનપિયાસી' વ. અનુકાલીન પેઢીના ગીતકવિઓની રચનાઓનું સાપાકમ ને લયબંધારણ બહુ નોખું-પંડતું નહોતું. એટલે એમની કૃતિઓની સ્વર બાંધણીમાં, કાવ્યત્વ ને ગેયતાની સઝવાળા સંગીતકારને ઝાઝો વધો ન આવતા. પણ આધુનિક કવિઓ-રાજેન્દ્ર શુક્લ, મનોજ, રમેશ પારેખ, અનિલ/વિનોદ જોશી વ.ની રચનાઓની સાવસંકુલતા, વિલક્ષણ સાપાપોત ને પદલયની અવનવી તરેહો નકરા સંગીતમાં બંદિશકારને ગોથું ખવડાવશે. રાગદારી સંગીત ઉપરાંત લોકસંગીત ને પરપ્રાંતીય લોકધૂનોની સારી ફાવટ હોય એ પૂરતું નહિ બને. કૃતિની સાવાત્મક આંતર-સુદ્રાને અને સમગ્ર સાપાધટનાને કવિ જે નવી રીતે તરાશે છે તેની સમજ ધરાવતી રસદષ્ટિ પણ અનિવાર્ય બની રહે. આ પ્રકારની ઉભયત્રિતિ ધરાવતો બંદિશકાર આધુનિક કૃતિને પણ 'સમન્ગીત' દેહે અવતારી શકશે. 'કાશીનો દીકરો'માં રમેશ પારેખની 'ગરમાને પાંચે આંગળીએ...' અને અનિલ જોશીની 'ઝીણા ઝીણા રે આંકેથી અમને...' રચનાની સ્વરગૂંથણી આનાં ઉત્તમ ઉદાહરણો છે. રાજેન્દ્રની 'હળે હોય કરતાલ'ની સ્વરરચના મશોહાધી નીવડી છે, તો અન્યત્ર રમેશની 'તારો મેવાડ મીરાં છોડશે'ની સ્વરબાંધણી અંતર્ગત સાવને ઉપસાવવામાં રોષક બને છે.

(૩) સુગમ સંગીતને વધુ પ્રસાવક બનાવવાની લેહમાં લાલચવંદનો અતિવપરાશ. શરૂ શરૂમાં તો આપણે ત્યાં સુરપેટી, મંદગ કે હોલક, વાંસળી ને બહુ બહુ તો ક્લેરિયોનેટ કે વાયોલિન સંગીતવાદ્યો તરીકે વપરાતાં. જ્યારે હવે મંચીય કાયક્રમો વખતે સાજિંદાને બેસવા માટે મંચ એટલો ટૂંકો પડે છે કે ગાયકને ઝાલવા માટે મુદ્રમદર્શક કાયની જરૂર પડે. આ સ્થિતિ છંટ છે ખરી! બોજો, ડ્રમ, ઘૂઘરાં ને આવાં ખીબં પશ્ચિમી વાદ્યોના ઉપયોગમાં સમજણ કરતાં દેખા-દેખી થતી હોવાનો અહેસાસ થાય છે. એ સ્થિતિમાં, 'નીર થોડાં ને ફીણ છે ઝાઝાં, વેણુ થોડાં ને વત્રંદાં ઝાઝાં' જેવો ઘાટ ક્યારેક બોલો થતો લાગે!

(૪) રાગદારી સંગીતના પારાસ્પર્શવાળા બંદિશોમાં જૂની-નવી ગઝલોને પેશ ન કરી શકાય! જૂની રંગબૂમિ પર ખાસ તો મા. અશરફખાને-આ પ્રકારે ગઝલો ગાઈ છે. પણ ખરી, 'કલાપી', 'ઘાયલ' ઉપરાંત રાજેન્દ્ર, મનોજની આધુનિક ગઝલોને આ રીતે નાણુવાના પ્રયોગે થવા લાગે.

(૫) નરસિંહ, ઢાસી જીવણને 'ત્રેમસખી' ઉપરાંત અર્વાચીનોમાંથી 'લક્ષિત' (અમકે છે ને? હા... 'લક્ષિત' રૂતો) અને મકરંદ દેવેની મિતાઈ ગીતિઓનો હુમરીની ચીજ તરીકે અખેતરો કરવા જવો છે. સંગીતને નવું પરિમાણ મળે, એ દષ્ટિપૂર્વક પ્રયત્ન થાય તો.

(૬) લોકસંગીતને મુકાબલે સુગમ સંગીતને સદે એવા કંઠની આપણે ત્યાં અછત છે. સમજણ અને રિયાઝને અભાવે એમાં ઉમેશ થતો રહે છે. આવા સંજોગોમાં શોસ્ત્રીય સંગીત-સમજણ અને રિયાઝની પાખતમાં-એને સહાયક નીવડે એવું પાતાવરણુ ઊભું થાય તો?

(૭) કીર્તિસંપન્ન સંગીતકારો/ગાયકોનું અનુકરણ કરવાનું વલણ સ્વકીય પ્રતિભાના સહજ આવિષ્કારમાં અવરોધક બને. સાયગલ, મૂકેશ, મહેમદ રક્ષીની ગાયકી-કંઠ અને હલક બન્ને પાખતમાં-નું અનુકરણ પહેલાં થવું; હવે મહેંદી હસન, શુભામઅલી ને અનુપ જલોટાની નકલના ચાળા દેખાય છે. જરૂર નકલની નહિ, સારાને આત્મસાત્ કરીને સ્વકીયતામાં રૂપાંતરિત કરવાની છે.

પાદટીપ

(૧) જુઓ : 'શુજરાત-એક' પરિચય પ્રથમ/૧૯૬૧ પૃ. ૧૯૮ સં. રમણલાલ પરીખ.

(૨) જુઓ : 'વૈદિક સંગીત અને અન્ય લેખો' પ્રથમ/૧૯૫૬ પૃ. ૬૭ લે. વિભુકુમાર દેસાઈ પ્રકા. મ. સ. વિશ્વવિદ્યાલય, વડોદરા.

(૩) (i) 'હલ્લીશક્રીડ વર્ણનમ્ ।

'તાસ્તુ પંક્તિકૃતાસ્સર્વા રમયન્તિ મનોરમમ્ ।

ગાયન્ત્યઃ કૃષ્ણચરિતં દ્વંદ્વશા ગોપકન્યકાઃ ॥ ૨૫ ॥

-હરિવંશાંતર્ગત વિષ્ણુપર્વ અ. ૨૦

(ii) " ઉત્તરાધર્ અ. ૮૯

(૪) (i) 'છાલિકથયોયં વહુસન્નિધાને' યદેવ ગાન્ધર્વમુદાહરન્તિ ।

જગ્રાહ વીણામયનારદસ્તુ પદ્મગ્રામરાગાદિસમાધિયુક્તમ્ ॥

-એજન અ. ૮૯ શ્લોક ૬૮

(ii) 'છાલિકમ્'-ઈદં તુ શૃંગારવીરસપ્રધાનત્વાચ્છલિકમ્ ।

ભોજકૃત 'સરસ્વતીકંઠાભરણુ'

(૫) જુઓ ; 'દ. ભા.ના સૌરાષ્ટ્રીઓ' લે. ડૉ. ઈશ્વરલાલ દેવે.

(૬) જુઓ : મહાભારત આદિપર્વ

(૭)અનુસાદનાત્ પ્રાપ્તયશસા...શબ્દાર્થ ગાન્ધર્વન્યાયાદ્યાનં વિદ્યાનમ્

ઉદ્દરણુ 'વૈદિક સંગીત અને અન્ય યેઓ' પૃ. ૮૯

- (૮) 'શુજરાતનું સંગીત અને સંગીતકારો' લે. હરકાન્ત શુક્લ દ્વિતીય પ્રકા. માહિતી ખાતું, શુજરાત. ૧૯૭૮ પૃ. ૪.
- (૯) 'સંગીત સાગર' સં. પ્રમુખાલ ગગૈ. પ્રકા. સંગીત કાર્યાલય, હાથરસ.
- (૧૦) ચતુ વાગ્ગેયકારેન રચિત લક્ષણાન્વિતમ્ ।
દેશી રાગાદિપુ પ્રોક્ત તદ્ગાનં જનરંજનમ્ ॥૩॥

—'સંગીતરત્નાકર' ચતુર્થપ્રવચ્છાધ્યાય પૃ. ૨૭૧.

- (૧૧) 'વાચં ગેયં ચ કુરુતે યઃ સઃ વાગ્ગેયકારકઃ ॥૨॥ એજન અ/૩
- (૧૨) 'શુજરાતી ગેય કવિતા' લે. રમણલાલ મહેતા પ્રથમ ૧૯૫૪ પૃ. ૧૯
- (૧૩) જુઓ : 'શુજરાતમાં સંગીતનું પુનરુજ્જીવન' સં. પુરુષોત્તમ ગ્રાંધી પૃ. ૪૬૮

અભિજિત વ્યાસ

ચાલી° એવિલન વિશે થોડું

આપણા મનમાં કેટલીક ઈમેજ અમુક પાત્રના સતત પુનરાવર્તનને કારણે બંધાઈ ગઈ હોય છે. એવી એક ઈમેજ રખડુની છે. જેને આપણે 'ટ્રેમ્પ'ના નામે ઓળખીએ છીએ. આ ટ્રેમ્પ કહેતાં જે પાત્ર યાદ આવે છે તેની પાછળ જ એક અદાકાર દેખાય છે. એ અદાકારના નામને યાદ નથી કરવું પડતું. હસી પડાય છે.

ચાલી° એવિલન જામેડીનો સમ્રાટ અને વીસમી સદીની એક મહાન વિભૂતિ છે. કેટલાક લોકો કોઈ સંદેશો આપવા હિંસાનો ઉપયોગ કરે છે. કેટલાક બોધ આપે છે. મહાત્મા ગાંધીજીએ અહિંસાનો સંદેશ સત્યાગ્રહ કરતાં કરતાં આપ્યો. ચાલી° એવિલન પણ એક સંદેશ આપે છે અને તે શાંતિનો, જે અભિનય દ્વારા લોકોને પહોંચાડે છે. આ ઠીંગણા વિદૂષકે શાંતિનો આ સંદેશો આપતાં કલાનાં જે ઉચ્ચ શિખરો સર કર્યાં તે આ સદીની એક અવિસ્મરણીય ઘટના છે.

ચાલી° એવિલનનું અમર પાત્ર 'રખડુ' (ધ ટ્રેમ્પ) ચાલી° એવિલનની ખ્યાતિ કરતાં પણ વધારે ખ્યાતિ પામ્યું છે. તે એટલે સુધી કે આ પાત્ર એક દંતકથા બની ગયું છે. ચાલી° એવિલન એટલે જ પેલો રખડુ અથવા રખડુ એટલે જ ચાલી° એવિલન એ એક સત્ય બની ગયું. પ્રેક્ષકોમાં, સિનેમા પ્રેમીઓમાં, વિવેચકોમાં આ રખડુ એક આદર્શ મૂર્તિ તરીકે હવે તો ગણાય છે. ચાલી° એવિલન જિંદગીભર સમાજવાદી રહ્યો. સમાજમાં જેવા મળતાં અસમાનતા, જીંમનીયના અને રંગના ભેદ સામે હાસ્યના અમોઘ શસ્ત્રથી એ લડતો રહ્યો. ફાસીવાદ, તંત્રવાદ સામે એની જોડાદ જીવનભર ચાલતી રહી.

ચાલી* ચેપિલનમાં વ્યક્તિને ખડખડાટ હસાવવાની અતેરી શક્તિ હતી. પણ એ હાસ્ય પાછળનું રુદન પણ એટલું જ મંલીર છે. અલગત ચાલી*ના આ રુદનને બહુ થોડાઓએ જાણ્યું છે તેની ફિલ્મો હસવા માટે જ નહીં, વિચારવા માટે પણ અતેરી છે. એ જ્યારે ઓતાને હસાવે છે ત્યારે તેને વિચારતો કરી મૂકે છે. માણસને પોતાનું જ દુઃખદર્દ તે દર્શાવે છે. પણ એ દર્દ મૂલીને હંમેશા હસ્યો જ છે. ચેપિલને સર્જેલાં પાત્રો આપણામાંના જ કોઈક છે. ક્યારેક તો આપણે પોતે પણ છીએ. છતાં આ વાત આપણી છે એમ ન માનીને આપણે હસીએ છીએ. ચેપિલને માણસને પોતાના જ દુઃખ દર્દ ઉપર હસતાં કર્યાં. એણે જધાને હસાવ્યા અને જધાનું રુદન પોતાના ચહેરા પાછળ છુપાવી દીધું.

ચાલી* ચેપિલને એક વખત કહ્યું, "ટ્રેન્ડી ઈઝ એ કલોઝ અપ એન્ડ ડોમેડી ઈઝ એ લોંગ શોટ" ટ્રેન્ડી વ્યક્તિનાં અંગત સ્પર્શને પર ખ્યાત ટેન્ડ્રિત કરે છે. જ્યારે ડોમેડી સામાજિક સ્તરને સ્પર્શે છે. કોઈ પણ પ્રકારની ડોમેડી પછી તે ડાક* હોય કે લાઈટ, હાસ્ય સાથે તેનો ગાઢ સંબંધ રહ્યો છે. અને જાણ્યેઅજાણ્યે હાસ્ય હંમેશા કંઈકના અથવા કોઈકના લોગે સર્જાતું હોય છે. હાસ્ય હંમેશા શત્રુની જેમ જ વપરાય છે. એટલે એ કદી પણ નિર્દોષ ન હોઈ શકે. ચેપિલને એક વખત જાહેરમાં કહ્યું હતું કે, "હી ગુડ યુઝ લાફ્ટર એન્ડ એ વેપન ટુ એક ધ એડ બીહેવીયર ઓફ ધ વર્લ્ડ."

ચાલી* ચેપિલને ડીપર્સનાલાઈઝ ટાઈપના સ્લેપસ્ટિક ફેરકટરને રજૂ કર્યું. ચેપિલનના ટ્રેમ્પની મુખ્ય લાક્ષણિકતાઓ એટલે અત્યંત સંવેદનશીલ, માયાળુ, કરુણ સ્વભાવ હતી. તેની મુખ્ય ચિંતા ખોરાક, આશ્રય, પ્રેમ અને ઉમાને લગતી હતી અને તેમાં એ હંમેશાને માટે નિષ્ફળ રહ્યો. ચાલી* ચેપિલનનો રખડુ એની દરેક ફિલ્મમાં આ ચાર શોધમાં રહ્યો. સામાન્ય માણસ પણ આ ચાર તત્ત્વોની પાછળ જ હોય છે. અને એ કેટલી મહેનતે કેવા સંજોગોમાં કઈ રીતે મળે છે એના ચેપિલનને પોતાની જિંદગીમાં જ અનુભવ હતો. અને એટલે જ કદાચ આ પ્રકારના વ્યક્તિત્વને રજૂ કરવાનું એને વધુ ઉચિત લાગ્યું હશે. ચેપિલનની બે મહત્વની ફિલ્મોને ઉદાહરણ તરીકે લઈ શકીએ. 'ગોલ્ડરશ' તથા 'સીટીલાઈટ'માં આ તત્ત્વોએ સમગ્ર કથા ઉપર પ્રભાવ પાડ્યો છે. અલગત આ જધામાં સામાન્ય માણસ તો હસ્યો જ છે. ઘણી વાર આ હાસ્યનો અનર્થ પણ થયો છે, ચેપિલને તે ખોટા અર્થઘટનને કદી સુધાયું નહીં, તેથી કેટલાય લોકોએ મોટા અને ખોટા આશીર્વાદમાં રાચવાનું જ માન્યું છે. ચેપિલને

ફિલ્મોને અંતે નજી પ્રશ્નાર્થો ખડા કરીને છોડી દીધાં છે અને ઉત્તર પ્રેક્ષકોને વિચારવા માટે રાખ્યા છે તેનો અર્થ કદી એમ ન કરી શકાય કે તે કડવી સમ્યાઈને છુપાવી રહ્યો છે. 'સીટીલાઈટ' ફિલ્મ જોઈને હસતાં હસતાં રડી પડેલ વિજ્ઞાની આલ્બર્ટ આઈન્સ્ટાઈનનાં આંસુ એ કડવી સમ્યાઈનાં આંસુ હોવા છતાં કેટલાકે તેને હાસ્યનાં આંસુઓ તરીકે પણ ઓળખ્યાં છે.

ચાલીં ચેપ્લિનના પોતાના જીવનના કેટલાય અંશો એની ફિલ્મોમાં વણાયા છે. તેણે વીતાવેલી જિંદગીની દારુણ ગરીબીના દિવસો તથા પ્રેમની શોધમાં અનેક સ્ત્રીઓ સાથે સંકળાયા હોવા છતાં એને ભાગ્યે જ પ્રાપ્ત થયેલો પ્રેમ એની ફિલ્મોમાં પણ વણાયા. ખાસ કરીને આ બે તરફોને ચેપ્લિને વધુ મહત્ત્વ આપ્યું છે. અલબત્ત ચેપ્લિનની બધી ફિલ્મો એક જ વિષય ઉપર બનેલી નથી. છતાં એનો મુખ્ય ઝોક તો ટ્રેમ્પના પાત્ર પ્રત્યે જ હતો. અલબત્ત આ ફિલ્મો ખાસ કરીને મૂગી ફિલ્મોના સમયની તથા પ્વનિના આગમન પછી પણ કેટલીક ફિલ્મોમાં આવ્યા કરે છે પણ કેટલીક પ્વનિસુદ્રિત ફિલ્મોમાં ચેપ્લિને બીજા નવા વિષયો પણ અજમાવ્યા. આવી એક બહુ જ પ્રખ્યાત ફિલ્મ 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર.' આ ફિલ્મમાં આપખુદ સત્તાથી જન્મતો સર્વનાશ એની વિશિષ્ટ શૈલીમાં રજૂ કરી હિટલરની ટેકડી ઉડાડી છે. 'ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર'માં અંતે તો તે શાંતિનો સંદેશ આપે છે. છતાં ઘણાને એ ખોલકા ફાસીવાદ વિરોધની ફિલ્મ પણ લાગી હતી. આ ઉપરાંત ચેપ્લિને કેટલીક થ્રોલર તથા રહસ્યમય ચિત્રોમાં પણ કામ કર્યું છે.

૧૯૨૪માં બતાવેલી 'ધ ગ્રોલ્ડ રશ' ચેપ્લિનની એક ફિલ્મોમાંની એક છે એટલું જ નહીં. જગતની એક ફિલ્મોમાંની પણ એક છે. અહીં પણ ચેપ્લિને એના પ્રખ્યાત ટ્રેમ્પને જ એની આગવી વિચારસરણી સાથે રજૂ કર્યો છે. ફિલ્મમાં ભૂખ્યા પેટે ચાલતા ટ્રેમ્પને એનો ભૂખ્યો સાથીદાર ફૂકડામાં પરિવર્તન પામેલો જુએ છે. તથા પછી મટનની કોઈ સ્વાદિષ્ટ વાનગી આરોગતો હોય તેમ પોતાના જ જોડાને ગરમ પાણીમાં પકવીને ખાય છે. ખૂટમાંની ખીલીઓને હાડકાની જેમ ચૂસી ચૂસીને રસ પી બહાર કાઢતો તથા વાદળોને સ્પેગેટીની જેમ આરોગતો બતાવ્યો છે. આ દ્રવ્યોને કેટલાય વિવેચકોએ અતિવાસ્તવવાદી ગણીને ખૂબ વખાણ્યા છે. એક બહુ મહત્ત્વની વાત એ નોંધવા જેવી છે કે ચેપ્લિન કદી બાળકની જેમ સરળ રીતે હસતો નથી. અહીં સર્જેઈ આઈઝનસ્ટાઈનનું એક નિરીક્ષણ નોંધવું જોઈએ કે 'ધ કીડ'નો સર્જક 'કીડ' જ છે, the maker of the KID remained a kid.) એની પુખ્તાવસ્થાએ પણ તે

સૌશવવાદમાંથી બહાર આવ્યો નથી. 'એટલશીપ પોટેમકીન'ના આ સજ્જે આ વિધાન ૧૯૩૭માં કરેલું. એપિસને આઈઝનસ્ટાઈનને કહ્યું હતું કે 'હું' બાળકને મિહ્નત 'હું' બાળકો જ ફક્ત બાળકોને મિહ્નત હોય છે નથી એપિસ બાળક હતો એવું ફોર્ડવાદી અર્થઘટન કેટલાક કરે છે. પણ સમાજ તેને હંમેશાને માટે બાળક રહેવા દેતું નથી. આઈઝનસ્ટાઈનને જ આગળ ઉપર 'ધ ગ્રેટ ડિસ્ટેન્સ' ફિલ્મ જોયા પછી કહ્યું હતું કે બાળક હવે પુખ્ત થયો છે.

'ધ મોડર્ન ટાઈમ્સ'માં ચંત્રવાદની વ્યથા વર્ણવતા એપિસ સાલ વાવટાને હાથમાં પકડે છે. પરિણામે એના ઉપર સામ્યવાદની અપ લાગે છે. 'ધ મોડર્ન ટાઈમ્સ' વિષે એપિસ કહે છે, "a stoery of industry, individual enterprise, humanity crusading in the pursuit of happiness." ચાલીંના એ સાલ વાવટાનો અર્થ અત્યંત સ્પષ્ટ છે. જે સમાજનો તે લોચ બન્યો છે તે રોડોફોબીયા Redophobiaથી પીડાય છે અને જાણે અજાણ્યે જ કેઈ એ હાથમાં લે છે. તેને લગાતર ગણીને સળિયા પાછળ ધકેલી દેવામાં આવે છે. એપિસને પણ પાછળથી 'અન અમેરિકન' બહેર કરવામાં આવેલો. અભિનેતા રાખટ ટેપલર તથા એડોલ્ફ મેન્નહાઈએ સમેત ધણાએ અમેરિકાની સરકારને એમ કહેલું કે હોલીવુડમાંથી ચાલીં એપિસને તથા બીજા બધા સામ્યવાદીઓને રાષ્ટ્રીય હિતને લક્ષમાં રાખીને ટેકસાસના રજુમાં ધકેલી દેવા જોઈએ.

ફક્ત 'મોડર્ન ટાઈમ્સ' જ નહીં, બીજી પણ અનેક ફિલ્મોને સમાજવાદી સમીકરણોમાં જોવાનો ધણાએ પ્રયત્ન કર્યો છે અને એ પ્રમાણે એપિસને બહેરમાં સામ્યવાદી કહેવામાં આવે છે. જો કે તે તો કચાદેય સામ્યવાદી હતો જ નહીં. આ નાતકના વિદ્યુષ્કના મુખમાં આવેલો મોટો શબ્દ 'ક્રાંતિકારી' જ એને સામ્યવાદી તરીકે બહેર કરવા માટે કેટલાકને પૂરતો લાગ્યો છે. એપિસને તો કેઈ પણ રંગમાં રંગાયા વગર ફક્ત માનવતાની વાત જ કરી છે. એપિસના એ દિવસોની પ્રવૃત્તિઓ વિષે સૌ કેઈ બાજુ જ છે. 'અમેરિકન કમિટી ફોર રશિયન વોર રીલીફ'ના એપિસ સક્રિય સભ્ય હતો. એ દરમિયાન એ ૧૯૪૨માં સાન ફ્રાન્સિસ્કોમાં તેણે આપેલું એક પ્રવચન અત્યંત ઉત્સેખનીય છે. એપિસ એ પ્રવચનમાં કહે છે: "બિરાદરો, અહીં ધણા રશિયનો એકઠા થયા છે, એમ ચાની લઉં છું, આ સહે તમારા દેશમાંધવો લડી રહ્યા છે અને મૃત્યુ પામી રહ્યા છે તેને કારણે તમને સાથીદારો કહેવા એ ઔરવ અને વિશેષાધિકારની વાત છે. બીજાઓ કરતાં સામ્યવાદીઓ કંઈ જુદા નથી. હાય

યગ ગુમાવે તો આપણી જેમ તેઓ પણ દુખી થાય છે, આપણી જેમ તેઓ પણ મૃત્યુ પામે છે, રશિયન માતા પણ ખીજી કોઈ પણ માતા જેવી જ છે. પોતાના દીકરાઓ હવે યુદ્ધભૂમિએથી પાછા નહીં આવે એવા સમાચાર જ્યારે તેને મળે છે ત્યારે તે પણ ખીજી માતાઓની જેમ આંસુ સારે છે. આટલી વાત જાણવા માટે મારે સામ્યવાદી બનવું ન પડે. આંસુ રશિયન માતાઓ ખૂબ આંસુ સારી રહી છે અને તેમના સંતાનો મૃત્યુના મુખમાં ધકેલાઈ રહ્યાં છે.’

અહીં આ પ્રવચન સાંભળ્યા કે વાંચ્યા પછી દરેક ઓતા-વાચકને ચોક્કસપણે ‘ધ ગ્રેટ ડિક્ટેટર’નું છેલ્લું પ્રવચન યાદ આપ્યા વગર રહેશે નહીં. એમાં પણ ચેરિલન શાંતિનો સંદેશો જ આપે છે.

ચાલી ચેરિલનના અંગત જીવન વિષે, એની દારુણ ગરીબી વિષે, ઓછા સાથેનાં એનાં કાર્યો વિષે અનેકગણું લખાયું છે. આપણે ત્યાં ચેરિલન કલાકાર વિશે બહુ જ અલ્પ માત્રામાં તથા અન્ય વિગતો વિશે વિશેષ લખાયું છે. એમાં ઘણું સત્ય પણ છે. એક વ્યક્તિતા પરિચય માટે કદાચ એ બધું જાણવું જરૂરી પણ બને. અહીં એનું પુનરાવર્તન નથી કરતો. આ બધામાં એક ખૂબ જ હૃદયરૂપશી ઘટનાની નોંધ ઝાઝી નથી લેવાઈ તેને વિશે વાત કરવાની લાલચ રોકી શકતો નથી. ચાલી ચેરિલનનો આ પ્રસંગ રાખટ ફેલે-હાટીએ નોંધ્યો છે. “ચેરિલનની ઉંમર ત્યારે અગિયાર વર્ષની હતી. રાત્રે સૂવા માટે માથે છાપડું નહીં. ક્યાંય પણ ખૂણેખાંચરે રાતવાસો કરી દે. એક દિવસ એક માણસની નજરે ચાલી ચડ્યો. એ માણસે ચાલીને કહ્યું, ચાલ મારી સાથે, બટકું રાટલો છે મારે ત્યાં, ઘર તો એક ઓરડાનું જ છે પણ રાતવાસો કરવો હોય તો જમીન પર સૂવું પડશે. ચાલીને જ્યાં જમીન જ નહોતી ત્યાં નીચે શું કે પલંગ શું. એ પેલા માણસની સાથે એને ઘેર ગયો. રાતે અગાશી પર સૂતો તે સવાર વહેલી પડે. સવારે જાગ્યો ત્યારે પેલા માણસ તો ચાલ્યો ગયેલો, પણ ચિટ્ટો મૂકતો ગયેલો કે ફરી રાત કાઢવી હોય તો નિઃસંકોચ આવજો. ચાલી રોજ રાત્રે સૂવા માટે ત્યાં જાય છે. સવારે જાગે છે તો જુએ છે કે પેલા માણસ નથી. ચાલીને ભારે આશ્ચર્ય થાય છે. આટલી વહેલી સવારે જાગીને આ માણસ ક્યાં જતો હશે? એક દિવસ ચાલીએ વહેલાં જાગવાનું નક્કી કર્યું અને તે વહેલો જાગ્યો. તે માણસ જવાની તૈયારી કરતો ક્યાટ ખોલે છે. અને અંદરથી ફાંસીનું દોરકું કાઢે છે. ચાલીને ત્યારે જ સમજાય છે કે આ માણસ તો એક ફાંસીગર છે.”

અંત્યસમીક્ષા

(નૂતન નાટ્યઆલેખો-સતીશ વ્યાસ, પ્ર. આદર્શ પ્રકાશન, અમદાવાદ, પ્રથમ આવૃત્તિ, નવેમ્બર ૧૯૮૬, પૃ. ૬૨, મૂલ્ય રૂ. ૨૧-૦૦)

ગુજરાતી સાહિત્ય સ્વરૂપોમાં સૌથી વધુ ઉપેક્ષાયેલું સ્વરૂપ હોય તો તે નાટક છે. સર્જનાત્મક નાટકોની સંખ્યા અલ્પ, તેમાંથી રંગમંચ પર ભજવણી થાય તેવાં નાટકોની સંખ્યા અત્યલ્પ, તેમાંય તેનું સાહિત્ય અને મંચનકલાની દૃષ્ટિએ થતું સમતોલ વિવેચન નહિવત્. એકસર્વોદ્દિષ્ટને ધ્યાનમાં રાખી સરતી પ્રયુક્તિમાં રાચનારાં કેટલાંક ફરમાઈશી નાટકોથી અને અતુલોદ્ધિ-રૂપાં તરોથી શ્વાસોચ્છવાસ લેતી ગુજરાતી રંગભૂમિ સાંપ્રત ભારતીય રંગભૂમિની તુલનાએ અત્યંત હંમાળ અને પછાત લાગે છે. છેલ્લા દશકામાં આ દશ્ય-આવ્ય કલાને, વિશેષતઃ મંચન-કલાની દૃષ્ટિએ તંપાસવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયત્ન કરનારા મહારથીઓમાં શ્રી ઉત્પલ ભાવાણી, હસમુખ બારાડી, બકુલ ટેલર, કૃષ્ણકાંત કઠકિયાની સાથે શ્રી સતીશ વ્યાસનું નામ માનભેર ઘર્ષ શકાય તેમ છે. તેમણે 'નૂતન નાટ્યઆલેખો'માં સમીક્ષા માટે જે નવ નાટકો પસંદ કર્યાં છે તેમાં તેમની હિચ્ચ કલારુચિનાં ફર્ચન થાય છે. આ નાટ્યચરમનાઓ માટે તેઓ લલે 'આલેખ' સંજ્ઞા પ્રયોજી મુખ્યત્વે સ્ક્રીપ્ટરચર્ચા કરવાના ઉદ્દેશને જાહેર કરતા હોય પણ સતીશ વ્યાસ પોતે નાટ્યકાર છે, તેમણે 'નો પાઈ'ંગ' જેવો પ્રયોગશીલ એકાંકીસંગ્રહ આપ્યો છે તો 'નવ લલુ નાટકો'નું સંપાદન કયું છે. વળી 'આધુનિક એકાંકી' નામના વિવેચન-પુસ્તકમાં તેમણે મધુ રાયથી માંડીને ઈન્દુ પુવારની પરંપરાથી બક્ષરી જતી છતાં આધુનિક સંવેદનને નાટ્યાત્મક રીતે

તાકતી એકાંકી રચનાઓને સૂક્ષ્મતાથી તપાસી છે. આથી સતીશ વ્યાસે આ નવે રચનાઓના ‘આલેખ’ને મૂલ્યવતાં એક જનગૃત પ્રેક્ષક તરીકેના પૂર્વાનુભવ અને અભ્યાસને લેખે લગાડી પોતાના માનસપ્રદેશમાં તેની લજ્જવશીકરણ કરી મન્યનકલાદષ્ટિએ તેની વિશેષતા-મર્યાદા પ્રમાણી છે, તે આવકાર્ય છે.

‘આકંઠ સાબરમતી’ના લીલાનાટ્યપ્રયોગોની ઉત્તમ કલ્પશ્રુતિ એટલે લાલશંકર ઠાકરનું ‘પીળું ગુલાબ અને હું’ નાટક. શ્રી વ્યાસ આ નાટકની સમીક્ષા કરતાં અભિનેત્રી સંધ્યાના સંકુલ મનની તથા તેના ચિત્તમાં સતત ધૂમરાતા આંતર-વિરોધની વ્યથાને નાટ્યકાર લાલશંકર ઠેવી વિવિધ પ્રયુક્તિઓથી નાટ્યદેહ આપે છે તેની રસકીય ચર્ચા કરે છે. લાલશંકર ઠાકર ઓનિર્માતાનું (નેરેટર) સમુ પાત્ર પ્રયોજી, આંતરનાટક દ્વારા એસ્ટ શૈલીને વિનિયોગ કરી, જૂની રંગભૂમિની અભિનયરીતિનો બાહ્ય મ્હોરો તરીકે ઉપયોગ કરી સંધ્યા સ્ત્રી-નિર્માતાની અકળાવનારી અટપટી સંવેદનાને સ્પષ્ટ રીતે પ્રગટ કરી શક્યા છે એમ વિવેચક વ્યાસે યોગ્ય રીતે નોંધ્યું છે. આ નાટકના ભાષાક્રમની થયેલી ચર્ચા આપણું વિશેષ ધ્યાન ખેંચે છે. છતાં દીર્ઘસંવાદો, એકાંકિતો વિશે ચેતવણીસૂર કાઢતાં શ્રી વ્યાસ કહે છે : “આ વર્ણનાત્મકતા ભાષાતરેહોથી થોડી ઓગળે છે જરૂર, પણ નાટ્યાત્મકતાને થોડી હાનિ પહોંચાડે છે.” (પૃ. ૧૭)

મૂળ સ્ક્રીપ્ટ એવી ને એવી લજ્જવાય એવો મમતભર્યો આગ્રહ સેવનારા લાલશંકર ઠાકર સૂક્ષ્મ સંવેદનને વ્યક્ત કરવા વિવિધ ભાષાતરાહ અને વાગ્મિ-તાયુક્ત ગદ્યલયથી નાટ્યચિહ્ન રચે છે, તો કાન્તિ મડિયા જેવા સર્જનાત્મક પ્રોડ્યુસર આવા પડકારને નવી તરફીઓ દ્વારા ઝીલતા હોય છે. પણ મધુ રાય નોખી માટીના નાટ્યકાર છે. ગુજરાતી સાહિત્યમાં તખ્તા પરની ડિવાઈસનો કુશળતાથી કલાત્મક રીતે ઉપયોગ કરવામાં તેમનું નામ મોખરે આવે. તેમ છતાં ખૂબીની વાત એ છે કે સાહિત્યિક સ્તરે અદ્વંધ જળવાઈ રહે છે.

સતીશ વ્યાસે મધુ રાયનાં આવાં બે વ્યાવસાયિક નાટકો સમીક્ષા માટે પસંદ કર્યાં છે. ‘કોઈ પણ એક ફૂલનું’ નામ બોલો તો ?માં મુખ્યત્વે અભિ-નેત્રી કામિનીના અને ‘કુમારની અગાશી’માં મુખ્યત્વે કુમારની ભાભી નિશાના સંકુલ મનને તાઢવાનો, તપાસવાનો અને પામવાનો પ્રયત્ન છે. તખ્તાના તંત્રની નાડને તંતોતંત પામી શકેલા મધુ રાય એકમાં શેખર ખોસલાનું તો ખીજમાં કુમારનું અપમૃત્યુ ભતાવી, રહસ્યગર્ભ નાટકમાં આવે છે તેમ ઘટનાપરંપરા, રહસ્યના તાણાવાણા, ટેન્શનને હળવું કરવા રમૂજોના રસગુદ્દાં વગેરેનો પૂરેપૂરો

વિનિયોગ કરી નાટકને ચલાવે છે, પણ સતીશ વ્યાસ નેંધે છે તેમ આ સસ્તુ
 રહસ્યનાટક નથી, મનોવૈજ્ઞાનિક પરિભાષણને બદલું આંતરખેજનું નાટક છે.
 તેથી એકમાં શોખરને કામિનીચિત્રમાં કેશવ ઠાકર દ્વારા આરોપિત મિથ તરીકે
 રજૂ કરી તો બીજામાં મૃત્યુ પામેલા કુમારને ચોબચેલી પાટીમાં (ફિન્ટસીનો
 આશ્રય લઈ) જીવિત વ્યક્તિ તરીકે પ્રવેશ અપાવી મુખ્ય પાત્રોની સાથેના
 સંબંધોની અંતરંગ જટિલતાને સૂક્ષ્મતાથી અનાવૃત્ત કરી છે. એકમાં આંતર-
 નાટકની ટેકનિકનો ઉપયોગ કરી તથા અદાલત, ટેલિફોનબુથનાં લાક્ષણિક દ્રશ્યો
 સહી તો બીજામાં ક્લેશબેકની ટેકનિકનો ઉપયોગ કરી કુમારનાં નાજુક ઝગજુ
 સંવેદનો અને અપરાધભાવને બુમિકા તરીકે મુઢી આપી તેમ જ 'આંગિકમ્'માં
 (કો'સમાં કલાકારોને આપેલી સૂચનામાં) ઝીણામાં ઝીણી વિચિત્રતા દર્શાવી બંને
 નાટકોને રંગમંચક્ષમ બનાવ્યાં છે. અહીં નેંધવું રસપ્રદ નીવડશે કે મુ'બઈની
 નાટ્યસંસ્થાએ 'કોઈ પણ એક ફલતુ' નામ ખોલો તો 'ના કરેલા નાટ્યપ્રયો-
 ગમાં ખુદ મધુ રાયે કેશવ ઠાકરનું પાત્ર ભજવ્યું હતું. ત્રયે વર્ષે ટી વી.ના
 રાષ્ટ્રીય પ્રસારણમાં આ જ નાટકનો હિંદી ભાષામાં પ્રયોગ થતાં રસંત બિન-
 શુભરાતીઓનો શુભરાતી રંગભૂમિ અંગેનો અભિપ્રાય, અહોભાવમાં પલટાયો
 હતો ! (થેંક યોડ !) INTના પ્રવીણ બેશીના પ્રેક્ષકશતમાં 'કુમારની અગાશી'
 માત્ર ટેકનિકપરસ્તીવાળું એન્ડબલેક નાટક બની જવાને કારણે ટિકિટખેાક્ષને
 હલકાવતું ગયું પણ તેને સૂક્ષ્મતા ઓગળી ગઈ હતી, તેવા અંગત અનુભવ
 થયો હતો. સતીશ વ્યાસે બંને નાટકોના સંવાદોમાં રહેલી વૈવિધ્યસર લાગિ-
 તાની ઉંડાંડરણસહિત ચર્ચા કરી છે. દા. ત. 'કુમારની અગાશી'ના એક 'વાચિ-
 કમ્'નું પૃથક્કરણ કરતાં સતીશ નેંધે છે—'તમે તે', 'તમે તેવી' અને 'તમે તેની'
 શબ્દોમાં ક્રમશઃ થતું 'વી' અને 'ની'નું પરિવર્તન બદલાતી જતી અર્થ-
 ભાષાઓને કારણે પ્રભાવક લાગે છે. આખો સંવાદ બીજા પુરુષનાં સર્વનામોને
 સંયોજીને ચાલે છે. 'તમને', 'તમે', 'તમારી' આદિ સર્વનામોનાં આવર્તનો
 આખા ગદ્યખંડને પકડી-જકડી રાખે છે. 'તારો છું', ની વચ્ચે ઉમેરાતો 'જ'
 અને પછીનો 'તારો જ છું'નાં આવર્તનો પણ નાટ્યાત્મક પ્રભાવ જોમો કરે
 છે.' (પૃ. ૬૨)

ચિત્ર મોહની સર્જકપ્રતિભાનું રમણીય નજરાણું એટલે 'બલકા' નાટક.
 વિવેચક સતીશ વ્યાસે નેંધે લીધી છે તે મુજબ 'સાંઈયાસે સગકુછ હોતા હે' ના
 મૂળ દુહામાં નાનકડો ફેરફાર કરી નાટકની દિશા બદલી મહત્વાકાંક્ષી બલકાને
 પાત્ર બતાવી નાટ્યકારે લવાઈ સૈલીના અને ઓક કારસના વિનિયોગ

દ્વારા નાટકને ગતિશીલ બનાવ્યું છે તથા સંવાદકલામાં નાનાવિધ ભાષાતરહેા દ્વારા પાત્રોચિત સ્વાભાવિકતા લાવી દીધી છે. સતીશ વ્યાસ ‘બલકા’નાં સંદર્ભજન્ય ગીતોની મુક્ત કંઠે પ્રશંસા કરે છે પણ જ્યાં નાટક શિથિલ કે અપ્રતીતિકર બનવા માંડે છે ત્યાં તેઓ નિર્ભીક સ્પષ્ટવક્તા બની મર્યાદાઓ પ્રતિ અંશુસિ-નિર્દેશ કરતા અચકાતા નથી. જેમ કે (૧) ‘પર્વતરાયની કામુક્તા દેખાડવામાં લેખક ઉત્સાહને બદલે સંયમથી વર્ત્યા હોત તો વધારે ઉચિત લેખાત એમ લાગે છે’ (પૃ. ૪૫) (૨) ‘જેરુલાને જીવી લેવા માટે ચોબચેલું ત્રીજું દશ્ય નાટક માટે ખૂબ અનિવાર્ય લાગતું નથી.’ (પૃ. ૪૩) શ્રી વ્યાસે મૂળ કુહા નીચે પાદટીપરૂપે આપેલી વાર્તા, ‘રાઈનો પર્વત’ અને ‘બલકા’ ને તુલનાત્મક અભ્યાસ દ્વારા મૂલવી ચિત્ર મોદીએ કરેલા ફેરફારોના કલા-ઔચિત્યની વાત છેડી હોત તો પ્રસ્તુત લેખ વધુ સમૃદ્ધ બનત. હવે તો ઉસમુખ ખારાડીતું ‘રાઈનો દર્પણરાય’ નાટક પ્રગટ થઈ ચૂક્યું છે એટલે આ દિશામાં અભ્યાસીઓ માટે ઘણા અવકાશ રહેલો છે. ચિત્ર મોદીના ‘અશ્વમેધ’ નાટકનું અંક પ્રમાણે દશ્યવાર વિગતે પૃથક્કરણ કરી મોહિનીના અપ્રતિહત વાસનાપ્રવાહને અને બીજક અશ્વ પ્રતિ સમાગમ માટેની તડપનદશાને નાટ્યકારે કવી રીતે મૂક્યા આખ્યાં છે તેનું શ્રી વ્યાસે સપાટી સ્તરે પૃથક્કરણ કયું છે. નાટકની ભજવણી કઈ રીતે શક્ય બની શકે તે પર વિશેષ ભાર આપ્યો છે. દા. ત. ‘પહેલો પ્રશ્ન તો એ થાય કે અશ્વને રંગભૂમિ ઉપર કઈ રીતે લાવવો? આવો પ્રશ્નો, ખરેખર તો રંગભૂમિને નડતા જ નથી. માત્ર અશ્વનું મહોરું હોય અને એ મહોરામાં છુપાયેલો કોઈ નટ હોય એટલું પૂરતું છે. અરે, કેવળ ‘માઈમ’થી અશ્વપણું દર્શાવી શકાય.’ (પૃ. ૯૦). પણ નાટ્યકારે અશ્વમેધના પૌરાણિક સીંથનો વિનિયોગ કરી કોઈ અર્વાચીન સંવેદનને કલાત્મક રીતે કંડાયું છે ખરું? આધુનિક મોહિનીના વાસનાકાંડ પાછળની ચિત્તસંઘર્ષની ભૂમિકાને સૂક્ષ્મતાથી ઉપસાવી છે ખરી?...વગેરે પાયાના પ્રશ્નો વિશે સતીશ અકળ સૌન-સેવ્યું છે, તે આપણને સૌને ખૂંચે છે.

સુભાષ શાહે ‘સુમનલાલ ટી. દવે’ નાટકમાં પોતાની રીતે એસ્ટ શૈલીનો ઉપયોગ કર્યો છે. આથી સતીશ વ્યાસે એસ્ટની એસિઝરશનની વિભાવનાને સંક્ષેપમાં ભૂમિકા રૂપે સમજાવી છે અને પહેલા અંકમાં છાશવારે ટપકી પડતા સૂત્રધાર આ શૈલીથી વિવિધ દશ્યોને સંકલિત કરવાનું સેતુકાર્ય બજાવે છે તેમ નોંધ્યું છે. નાટ્યકારનાં શબ્દભંડોળને અને વાગ્મિતાને તપાસવાની પદ્ધતિ વિવેચક સતીશ વ્યાસની ફાવતી અને લાવતી પ્રક્રિયા હોય એમ લાગે

છે. તેથી એ પૌજણ્યમાં આ નાટકની મર્યાદા વિશે કહેવાનું ચૂકી ગયા છે. અહીં નોંધવું રહ્યું કે 'સુમનલાલ ટી. દવે' નાટકનું વસ્તુ (ગાંધીવાદી સુમનલાલની અર્વાચીન સન્દર્ભે યતી દેકડી) અત્યંત પાંખું હોવાથી દિવ્યકા નાટક બની શકે તેવી ક્ષમતા ધરાવતું નથી અને કહેવાતી પ્રેસ્ટરેલી પ્રેક્ષકો માટે એટલી બધી એકવિધ અને કંટાળાજનક બની જાય છે કે નાટકને રચનાપિંડ બંધાતો નથી.

શ્રીકાંત શાહના માનસશાસ્ત્રીય નાટક 'તિરાડ'ની સતીશ વ્યાસે ખૂબ વિસ્તારથી ચર્ચા કરી છે. પરંપીડનવૃત્તિમાં રાયનારી અને સર્વ પર એકચક્રી શાસન ચલાવવામાં માનનારી ઈન્દુ, દમિત્રચિથી પીડાતી નાની બહેન સુરભિ, બંને બહેનોની વેરવૃત્તિનું સોધન બનનાર નપુંસક નિખિલ અને કુટિત વ્યક્તિત્વવાળી પ્રતિભા દેસાઈ-ચારે પાત્રોના માનસિક તાણુની વાત શ્રી વ્યાસે સહજતાથી મૂકી આપી છે. તેમ છતાં અડધા મંચને વેડફી નાખતું અને મુખ્ય વસ્તુપ્રવાહ સાથે સમ્મિલિત ન થતું પ્રતિભા દેસાઈનું પાત્ર પિનજરૂરી અને આત્મતુક લાગે છે, એવી સતીશ વ્યાસની ટીકા સાથે તરત સહમત થઈ જવાય છે.

બોક્સ થિયેટરની કુટિત નાટ્યપ્રવૃત્તિઓ સામે વિદ્રોહ ચઢેલા હસમુખ બારાડીએ 'નાટક સરિખો નાદર હુન્નર'માંના રંગમૂલિ વિષયક લેખોમાં તેમના આકોશ તારસ્વરે પ્રગટ કર્યો છે. બાનંદની વાત એ છે કે બારાડી નાટ્યલેખનમાં વિવિધ પ્રયોગો કરી તેમની વિભાવનાને સુરુપ્પટ કરે છે. સતીશ વ્યાસે બારાડીનું અંકવિભાજન વિનાનું નંદમંડળી અને કોરસનો ઉચિત સમન્વય કરનારું પરીક્ષિત જનમેજનની પૌરાણિક કથા સન્દર્ભે નવી અર્થલાયા પ્રગટ કરનારું રંગમંચક્ષમ નાટક 'જનાદન જોસેફ'ની રસકીય આલોચના કરી છે. જોસેફ નામના પ્રતિભાસંપન્ન વિદ્યાનીતાં મૂલ્યવાન તારણો બહાર પ્રગટ ન થાય તે માટે સંસ્થા અને સમાજના ખંધા ધુરાવાહકો કેવી મંદી ચાલ રમે છે, તેનું આ નાટક છે. આ નાટ્યચત્રને આવા જ વિષયને જુદા અભિગમથી રૂપરૂપે શંકરશેષનું કલાત્મક નાટક 'રક્તખીજ' ધાદ આવી જાય છે.

સુપ્રસિદ્ધ નવલકથાકાર રઘુવીર ચૌધરીએ ચારેક નાટકો આપી આ સ્વરૂપને સિદ્ધ કરવાનો સંનિષ્ઠ પ્રયાસ કર્યો છે. સતીશ વ્યાસે રઘુવીરના 'નજીક' નાટકની સમીક્ષા કરતાં બે યુગલો એટલે કે ચાર પાત્રો વચ્ચેના સંબંધોના માનસિક તણાવને કેવો નાટ્યદેહે આરથો છે તથા રામદલાલ જેવું સૂત્રધાર-સમુ પાત્ર સર્જી નાટ્યગતિને કેવી સહજ બનાવી છે તેની યોગ્ય છણાવટ કરી છે.

સતીશ વ્યાસે સમીક્ષામાં માનવીના સંકુલ મનની લીલાને પ્રગટ કરનારાં સૂક્ષ્મ સ્તરનાં નવ નાટકોની પસંદગી કરીને ગુજરાતી રંગભૂમિનાં મૌલિક નાટકોની ઊજળી બાજુ ફેંટસ કરી છે. નવલિકા, નવલકથા કે કવિતાની તુલનાએ નાટકનું માધ્યમ પ્રમાણમાં સ્થૂળ કહી શકાય. વળી તેનું પ્રાગટ્ય કલાકારોની લજ્જવણીના માધ્યમે થતું હોય છે. તેથી નાટ્યકાર અમૂર્ત સૂક્ષ્મ ભાવોને વ્યક્ત કરવા વિવિધ ઉપકરણોનો ઉપયોગ કરતો હોય છે. સતીશ વ્યાસે તેનું ખારીક પૃથક્કરણ કરી રંગમંચનાં માધ્યમો પર નોંધપાત્ર પ્રકાશ પાડ્યો છે. અહીં રસપ્રદ ઘટના એ બની છે કે આધુનિક નાટ્યકારોએ નાટકને ગતિશીલ બનાવવામાં અને પાત્રોના મનપાતાલપ્રદેશમાં અવગાહન કરવા સ્ત્રીનિર્માતા, કેશવ કાકર, અલિલાયા, રામદયાલ, પ્રતિભા દેસાઈ જેવાં વિશિષ્ટ પાત્રો સંબંધી છે. નાટકના મુખ્ય પ્રવાહ સાથે તેનો આછોરો સંબંધ છે. પણ લજ્જવણીની ટેકનિકમાં તેઓ આધારશિલા બની રહે છે. સતીશે નાટ્યકારની શબ્દસૃષ્ટિને ધ્યાનમાં રાખી તેના ભાષાકર્મ પર વધુ પડતો ભાર મૂક્યો છે. તેમ કરવામાં ક્યારેક નાટકનાં પ્રતીકો, પુરાકલ્પનો કે રૂપકોની ચર્ચા નહીંવત્ થઈ છે. સમગ્રતયા એમ કહી શકાય કે ‘નૂતન નાટ્યઆલેખો’ના અવલોકનલેખોએ ગુજરાતી રંગભૂમિ પરનાં ઉત્તમ મૌલિક નાટકો પ્રતિ સૌનું યોગ્ય રીતે ધ્યાન ખેંચ્યું છે તથા અભ્યાસીઓ માટે આવાં માનસશાસ્ત્રીય નાટકોને સમજવા-માણવા માટે દિશા ચીંધી આપી છે.

—લવકુમાર મ. દેસાઈ

ભાષાવિશ્લેષણમાં મોટું પગરણ

ગુજરાતી ભાષાનું ઐતિહાસિક વ્યાકરણ, લે. હરિવલ્લભ ભાયાણી, મહાશય ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી, ૧૯૮૯ ગાંધીનગર, પુ. ૨૦+૪૬૪ કિ. રૂ. ૪૫.

ગુજરાતી ભાષા જગતની એક વિરલ નસીબવંતી ભાષા છે. ખારમી સદીમાં એનો ઉદ્ભવ થયો ત્યારથી માંડીને સૈકાવાર એમાં એવી પ્રચુર સાહિત્ય સામગ્રી મળે છે ને એના વિકાસનો તંતોતંત ઇતિહાસ રચવાની શક્યતા પ્રાપ્ત થાય છે જે જગતની બહુ ઓછી ભાષાઓના નસીબમાં છે. પરંતુ આથી જ ગુજરાતી ભાષાના વિકાસનો ઇતિહાસ એક મોટો પડકાર બની બય છે. એ પડકાર ઝીલવા

માટે એકમાત્ર અધિકારી અને સમર્થ વિદ્વાન હરિવલ્લભ ભાયાણી છે. ગુજરાત સાહિત્ય અકાદમી એમની પાસેથી આ કામ કઢાવી રહી એ આપણું સદસ્ય છે. ને એ માટે અકાદમીને હૃદયપૂર્વકનાં અભિનંદન થતે છે. વર્ષો પૂર્વે 'વ્યુત્પત્તિ વિચાર' પ્રગટ થયા પછી, આ પ્રકારના કામનો થાક વ્યક્ત કરતા ભાયાણી સાહેબને સાંભળ્યા હતા તે આજે યાદ આવે છે. થાક તો લાગે જ, પણ વિદ્વાનો શુભ હેતુે આપ્યો ન રહે.

ડૉ. ભાયાણીએ ૧૧૫૦થી ૧૫૫૦ સુધીના સમયગાળાને જ આવર્યો છે. આ ગાળાની સેંકડો પ્રાપ્ત કૃતિઓમાંથી પંદર-વીસ કૃતિઓને તારવીને ભાષાકીય વિશ્લેષણ રજૂ કર્યું છે. એમાં પણ અશેષતાનો દાવો તો ન જ થઈ શકે. તો પણ કેવળ ભાષાકીય વિશ્લેષણ ૩૦૦ પાનાં રોકે છે તે બતાવે છે કે આ વિષયમાં કેટલો મોટો કાર્યો હોજવાનો છે ! વિષયની અંતર્ગત મુશ્કેલીઓ તો જુદી જ. મધ્યકાલીન કૃતિઓની હસ્તપ્રતોની લેખનપદ્ધતિ અને જોડણીથી સમસ્યાનો આરંભ થાય. લઢિયાનાં સ્પષ્ટનો, જોડણીનાં વિકલ્પો, અનિર્ધારિતાઓ, અસંગતિઓ, લેખન ઉચ્ચારણને યથાતથ પ્રતિબિંબિત ન કરતું હોવાની શક્યતાઓ, એક જ કૃતિ ભિન્નભિન્ન સમયે લખાયેલી મળતી હોવાથી ચડેલા સમયના થર-આ બધી બાબતોને લક્ષમાં ન લઈએ તો જો-તે સમયના સાચા ભાષાકીય ચિત્ર સુધી પહોંચી ન શકાય. આ બધી બાબતોને ઓળખવાની પણ મુશ્કેલી ડૉ. ભાયાણી જેવા વિપુલ મધ્યકાલીન ભાષાસામગ્રીમાંથી ચંદ્રેશ નજરે મસાર થયેલા વિદ્વાનને જ એ સુકર બને. ડૉ. ભાયાણીએ અહીં અભ્યાસમાં લીધેલી સર્વ કૃતિઓની લેખનપદ્ધતિ અને જોડણી-વિશે વિચાર કર્યો છે એ, આ દૃષ્ટિએ, સર્વથા ઉપયુક્ત બને છે.

વ્યાકરણની રૂપરેખા આપવાનું પણ ઘણું કઠિન છે. નામ, ક્રિયાપદ, વિભક્તિ, કાળ-અર્થ વગેરે ખાતામાં સ્થૂળ રીતે નાખી દેવાથી કામ સરવું નથી. અસુક અંશને કઈ રીતે ઘટાવવો એના કાયડાઓ જિલા થતા હોય છે અને ઘણી સામગ્રીના અવલોકન પછી વ્યાકરણી સૂત્રથી જ સાચું અર્થઘટન પ્રાપ્ત થતું હોય છે. ડૉ. ભાયાણીની આ પ્રકારની સજ્જ અને સબજતાનાં ઉદાહરણ આ ગ્રંથમાં બહુકારોને ડગલે અને પગલે દેખાશે. સામગ્રીના પ્રસ્તુતીકરણમાં-વર્ગીકરણ, શીર્ષકપ્રદાન, પરિભાષા, ક્રમવ્યવસ્થા વગેરેમાં-નાની નાની અનિયમિતાઓ અને વિસંગતિઓ રહી ગયાનું અને કોઈ એક સર્વોચ્ચે નિશ્ચિત ભાત કે પદ્ધતિ જિલી નહીં કરી શક્યાનું ડૉ. ભાયાણીએ પોતાના નિવેદનમાં ક્ષમાચામતાપૂર્વક સ્વીકાર્યું છે. મારા જેવા મધ્યકાલીન ભાષા-વ્યાકરણમાં કેટલોક

પ્રવેશ પામેલાને પણ એથી અગવડ પડે છે, પણ મધ્યકાલીન કૃતિઓનાં અનેક સંપાદનોમાં વિશ્લેષણની સ્થૂળતા, અતંત્રતા, વિસંગતિઓ અને જોવા મળી છે એનો અહીં સદંતર અભાવ છે. ડૉ. ભાયાણી આપણા એક એવા વિરલ વિદ્વાન છે કે જે ચોક્કસાંધથી ને સાધાર રીતે કહી શકાય તે જ કહે. જ્યાં આ રીતે ન કહી શકાય તેમ હોય ત્યાં કશું ન કહે એ અને પણ અટકળો કે તરંગોનો આશ્રય લઈને ભટકે-ભટકાવે નહીં.

કોઈ પણ ભાષાસ્વરૂપની જટિલતા એવી હોય છે અને એમાં એટલું પ્રયોગ વૈવિધ્ય હોય છે કે એતું સંપૂર્ણ વ્યાકરણ રચવું અશક્યવત્ છે. પણ ડૉ. ભાયાણીએ વિલક્ષિતરૂપે, અનુગોનામયોગીઓ, એના અર્થો, કાળ-અર્થની ઢાંચાઓ દ્વિપ્રયોગો, સાપેક્ષાદિ રચનાઓ, વાક્યભાતો વગેરેની અનેક ઝીણવટોની નોંધ લીધી છે-એટલી ઘંધી કે મારા જેવાને માટે તો આ ભરચક સામગ્રીનો ભોજન થાળ છે, ક્યાં હાથ મારવો એની મૂંઝવણ થાય. આમ છતાં ભાષા એવો પદાર્થ છે કે થોડું ધણું જાણનારને પણ પોતા તરફથી કંઈક ઉમેરવાનું સૂઝે. આ ભાષાવિશ્લેષણની આ જાતની તપાસ જુદો અને મોટો પ્રયત્ન માગે. અહીં એમાં જવાનું પ્રયોજન નથી.

આ જાતના અભ્યાસનું લક્ષ્ય ને એની સાર્થકતા ઐતિહાસિક પરિવર્તનને ઉપસાવી આપવામાં જ હોય. આ પાસાનો અછડતો જ સ્પર્શ કરી શકાયો છે એ ડૉ. ભાયાણીએ નિખાલસપણે કબૂલ્યું છે, છેલ્લે વ્યુત્પત્તિદર્શક ટિપ્પણ દ્વારા આ ભાષાસામગ્રીના થોડાક અંશોને પૂર્વપરંપરા સાથે સાંકળી આપ્યા છે, થોડાક અંશો પરત્વે ઐતિહાસિક દૃષ્ટિએ તારણો રજૂ કર્યાં છે ને યુજરાતીની વિકાસ ભૂમિકાઓ નિશ્ચિત કરવાના પ્રયાસોની મુશ્કેલીઓ છતી કરી છે એનાથી આપણે સંતોષ માનવાનો રહે છે. ઘણાં ભાષાવિશ્લેષણોને ઐતિહાસિક પરિવર્તનના પરિપ્રેક્ષ્યમાં ગોડવી આપવાનું બની શક્યું નથી. આનો અફસોસ ડૉ. ભાયાણીને હોય તેમ આપણને પણ હોય. એ માટે જેટલી સામગ્રીની જટિલતા જવાબદાર છે તેટલી આપણી વિદ્યાકીય પરિસ્થિતિ પણ જવાબદાર છે. આપણે આ જાતના સંશોધન કાર્યમાં સહાયરૂપ ધર્મ શકે એવી ટીમ ઊભી કરી શકતા નથી. તેથી ડૉ. ભાયાણી જેવા વિદ્વાનને એકલે હાથે આવી વ્થાથ ભીડવાની આવે છે. તેમ આ જાતના મોટા કાર્યને માટે સમય સાધનો વગેરેની જે વ્યવસ્થા ઊભી કરવી જોઈએ એ પણ ઘણું કારણોથી આપણાથી શક્ય બનતી નથી. પરિણામે નહાયા તેટલું પુણ્ય એવી મનોવૃત્તિ કેળવી પછીનું કાર્ય ભાવિ પેઢી પર છોડવાનું કરવું પડે છે.

પૂર્વે થયેલાં કેટલાક નોંધપાત્ર પ્રયાસોને લક્ષમાં લીધા પછી ને આ કામમાં
 રહી થયેલી મર્યાદાઓના સ્વીકાર પછી પણ કહેવું જોઈએ ને કે. લાયાણીએ
 આ વિષયમાં મોટું પગરણ માંડ્યું છે. એને આગળ લઈ જતાર અધિકારી અવ્યાસી
 માટે કોણ જાણે આપણે કયાં સુધી રાહ જોવાની રહેશે ?

૨૭ ફેબ્રુ. ૧૯૬૦

—જયંત કોઠારી

ગદ્યસાહિત્યની એક માંધી ચૂડી

(સંક્ષિપ્ત-તત્કાલ લે. લાલશંકર ઠાકર, પ્રકાશક આર. આર. શેઠની
 કંપની, મુંબઈ તથા અમદાવાદ, ૧૯૮૬, પૃ. ૧૦+૨૬૭, કિં. રૂ. ૪૫.)

સર્જક તરીકે લાલશંકર પોતાની પસંદગીની એક ચોક્કસ કેડીએ ચાલનારા
 છે, જ્યાં સમસામયિક સામાજિકતા સાથે પ્રત્યક્ષ નાતો વ્યક્ત થતો નથી.
 પણ કોઈ પણ સમય સર્જક ચિત્ત પોતાની આજુબાજુની જીવનસ્થિતિ ને
 જીવનઘટના પ્રત્યે પ્રતિક્રિયાઓ ન ધરાવે એવું ન બને. ઘણી વાર એની
 સર્જનેતર પ્રવૃત્તિઓમાં એ પ્રતિક્રિયાઓ પ્રગટ થાય એમ બને છે. આથી,
 લાલશંકર ઠાકર જેવા પ્રયોગશીલ કલાવાદી સર્જક આજુબાજુના જીવન પ્રત્યેની
 પોતાની પ્રતિક્રિયાઓ પ્રગટ કરતી કોલમો વર્તમાનપત્રમાં નિયમિત ચલાવે એ
 ઘટના પહેલી દૃષ્ટિએ જોટલી આશ્ચર્યકારક લાગે છે એટલી આશ્ચર્યકારક નથી
 હોતી.

પણ તેમનું પ્રતિક્રિયાઓનું જગત આશ્ચર્યકારક — ખસકે આપણને ચોંકાવનારું
 અવશ્ય છે. આપણા સામાજિક જીવન અને માનસના આપણાથી અજોચર રહેતા
 ખૂણાઓ એમાં પ્રકાશિત થાય છે અને આપણી રૂઢ માન્યતાઓ, જીવનરીતિ-
 ઓને પડકારતી પ્રતિક્રિયા વ્યક્ત થાય છે. ‘ફૂલને કાળ પર પૂરેપૂરું’ જીવવા દે’
 એ આ અંધનો પહેલો જ લઘુલેખ જુઓ ! વાત તો છે સંસ્થાકીય કાર્યક્રમોમાં
 ઉમાશંકર જેવી પ્રતિષ્ઠિત વ્યક્તિઓનો ‘દેખાડા’ માટે ઉપયોગ કરવામાં આવે
 છે એની. લાલશંકરનું માનવું છે કે જીવનભર જીવનનો હિસાબ આપનારાઓને
 આરામથી કામ કરવા દેવા જોઈએ, એમને યકવી નાખવા ન જોઈએ. આથી
 તે એ પ્રતિષ્ઠિતોને આવાં નિમંત્રણોની ધૃષ્ટતાપૂર્વક ‘ના’ પાડી દેવા સલાહ
 આપે છે અને વડીલોનો દુરુપયોગ કરનારી સંસ્થાઓને ધમકી આપે છે કે એમને
 માનસિક-શારીરિક ત્રાસ આપનારા પ્રવર્તનો કયાં છે તો કોઈક અદર્શ સ્થાને
 આ લખનાર શોટગન લઈને બેસે.

એક નાનકડી વાત અને એના વિશેનો લાક્ષણિક, તાજગીભર્યો, નોશીલો પ્રતિભાવ. આવી વાતમાં આપણે કદી આવું કશું વિચાર્યું હોય છે ખરું? પોલીસના વતન વિશે પ્રબળીય આંદોલનો થાય છે ત્યારે ઘણી ફરિયાદો બેઠે છે. પણ કોઈ વિચારે છે કે પોલીસ આવી કેમ? લાલશંકર આ અવગણાતી બાજુ ખુલ્લી કરી આપે છે અને કહે છે પગ તળેનો રેલો તો જરા જુઓ, આપણે પોલીસને કઈ સ્થિતિમાં રાખી છે ?

સોએક લઘુલેખોમાં આવરી લેવાતા અનેકવિધ વિષયોની નોંધ લેવી અહીં શક્ય નથી. પણ થોડાક લઘુલેખોના શીર્ષકોથી જ લાલશંકરના વિચાર વિષયો અને વિચારદિશાની પણ ઝાંખી થશે :

‘મનોરોષોમાં ચીટકેલાં પાપ-પુણ્ય.’

‘ફાટફાટ ફિનિશરમાં દટાઈ પડ્યો છે ખાલીખમ માણસ’

‘ન કાં પડ્યો પડે ?’

‘રૂપશીમાં ચૈતન્યપ્રેરક સંજવન શક્તિ છે’

‘ટોવ જેવું ખતમ કરનારું બીજું કંઈ કશું હશે ?’

‘ગુજરાતી ભાષાની જોડણીનું મિથ્યા તૂટ ફેંકી દો.’

‘ગિજુભાઈનો ફેટો ખતાવ્યો તોયે બાપડાને ગમ ન પડી’

‘શિક્ષક દાણચોરી કરતો હોય તો હેખતાઈ જવાની જરૂર નથી’

‘કર્મવાદનું તૂટ ચલાવતો ફૂર સમાજ’

‘વાચકો માત્ર બહેરખખરો વાંચવા છાપાં નથી ખરીદતા’

આ લેખોમાં આ જાતના વિચાર-પ્રતિભાવો ઉપરાંત પ્રકૃતિનાં ફેટલાંક વૈયક્તિક સંવેદનો, કલાસાહિત્યના અનુભવોને વ્યક્તિપરિચયો પણ આલેખાયા છે. વિચાર-પ્રતિભાવો મોટે ભાગે આત્મતિક્તાથી, આક્રમકતાથી, આઘાતપૂર્વક રજૂ થાય છે, શાંત સમજવટની લકીર પણ દેખાતી નથી, કેમકે આ લખાણોનું લક્ષ્ય ધક્કો આપવાનું છે, જીંઘતાને જગાડવાનું છે. અન્ય વિષયો પણ લાલશંકર ભારે જાત-સંડોવણીથી, પટ્ટુ ચિત્ત ત્ર અને ઉખાસભર હૃદયથી આલેખે છે એટલે તેમાં પણ આપણને રૂપશી જવાની ને ખેંચી પણ જવાની ભારે તાકાત રહેલી હોય છે.

દૃષ્ટિની નૂતનતા ઉપરાંત આ લેખોમાં આપણને ચમત્કૃત કરે એવું બીજું તત્ત્વ છે તે રજૂઆતની અરૂઢતા. અરૂઢતાની પણ કોઈ એક ધાટી નહીં, અરૂઢતાઓનો સમુદાય, પ્રતિકાર પણ કોઈ વાર વિલક્ષણ રૂપ ધારણ કરીને આવે

છે. કે. કા. શાસ્ત્રી વિશેના કોઈ લેખથી છંદાયેલા વાચકનો ધમકીપત્ર મળતાં લખાયેલો 'બૌદ્ધાણ, કેકા વિશે અમે હવે કંઈ નહિ લખીએ, બસ!' એ લેખ જુઓ ! પ્રતિકાર એમાં વકતાપૂર્વક, વ્યાજપૂર્વક, હૃદયવેશે રજૂ થયો છે. વ્યંગ-ચિત્રનો એમાં ધારદાર ઉપયોગ છે ને વૈચારિક અસહિષ્ણુતાની એમાં પ્રચ્છન્ન ઠેકડી છે. કોઈ કાળેક નર્મમર્મ લેખક કરી શકે એવું ભારે પરાક્રમ આ લેખમાં સાલશાંકર ઠાકરે કહ્યું છે.

બધા લેખોમાં વાર્તાલાપની અવનવીન છટાઓ ને મુદ્રાઓનો આશ્રય લેવાયો છે. વાર્તાલાપ આપણી સાથે છે તેમ જાત સાથે છે. જાતનો ઉલ્લેખ પહેલા પ્રુ-પથી થાય, ત્રીજા પ્રુપથી પણ થાય, એકવચનમાં થાય તેમ બહુવચનમાં થાય. બોલાતી વાણીના કહેકાઓ ઉચ્ચારણુ-ખાસિયતો, રૂઢિપ્રયોગો ને વિવિધ સ્તરની શબ્દાવલિ પણ ભરપૂર. અંભિવ્યક્તિની તરાહ કાલે કાલે પસંદા લેતી જાય, એવી 'કે એકતાનતાને ક્યાંયે જગા ન મળે. ભાષા ચિત્રાત્મક ને નક્કર, ખખડંતી ક્યાંયે બોલી નહીં 'કે લપટી નહીં'. અંગત-બિનંગત વાતનું મિઝણુ થતું જાય અને વાત વિષયોના પાટા બદલતી પણ જાય. શૈલીનિષ્ઠ વિશ્લેષણની અપાર શક્તિઓથી ભરેલાં આ લખાણો આપણા ગદ્યસાહિત્યની એક મોંઘી મૂડી બની રહે તેમ છે. સમસામયિકતાના પરિવેશ બદલાઈ જશે ત્યારે એ જ આપણે માટે રસનીય પદાર્થ બની રહેશે. લખાણોને એક સાથે વાંચીએ ત્યારે વિચારોના અનુભવોના પુનરાવર્તનમાંથી પસાર થવાનું અવશ્ય આવે છે. ત્યારેયે ગદ્યની કોઈ રસકીય છટા સાંપડી રહે છે.

૨૭ ફેબ્રુ. ૧૯૯૦

—જયંત કોઠારી.

એતદ્ પરિવાર મારિ

સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેનો પત્રવ્યવહાર હવે પછી આ સરનામે કરવો.

ચંદ્રિકા-શિરીષ પંચાલ

૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી, ૨લિફ્ટન એક્સચેન્જ સામે,

જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

અને, છેલ્લે

અમેરિકા અને યુરોપમાં સાહિત્ય વ્યવસાય ખૂબ જ કુનેહપૂર્વક ચાલી રહ્યો છે. એક જમાનામાં સાહિત્યને, કળાને જાઈક પ્રકારની આધ્યાત્મિકતા સાથે સાંકળવાની પરંપરા હતી. એને બદલે હવે એને એક વસ્તુ, અર્થકારણના ક્ષેત્રની એક વસ્તુ માનીને એનો ઉપાડ જગી રીતે વધે એ માટે જાતજાતની યુક્તિપ્રયુક્તિઓ અપનાવવામાં આવે છે. પરંપરાગત પદ્ધતિઓ પ્રમથ્ણે માગના આધારે ઉત્પાદન પ્રક્રિયા શરૂ થતી હતી પણ આધુનિક યુગમાં સમૂહમાધ્યમોના રૂડા પ્રતાપે ઉત્પાદન પહેલાં અને માગ પછી એવી સ્થિતિ સર્જી શકાય છે. આ નિયમ અમેરિકન-યુરોપીઅન પ્રકારો-વિતરક-અવલોકનકારે અને મોટા ભાગના લેખકોએ અપનાવી લીધા છે. ત્યાં તો ડી. એસ. એલિયટની, જે રવીન્દ્રનાથ ઠાકુરની કક્ષાનો કવિ હોય તો પણ જ્યાં સુધી અગ્રગણ્ય વિવેચકોના અભિપ્રાયો, પૂઠા પર ઊપવા માટે, ઉધરાવી ન શકે ત્યાં સુધી એના પુસ્તકને જાઈ સૂંધવા પણ તૈયાર થતું નથી. વાત આટલેથી અટકતી નથી. એ પુસ્તક માટેનું વાતાવરણ જીભું કરવામાં આવે છે. જેવી રીતે આપણા જમાનામાં જાઈ પ્રોડક્ટ બજારમાં મુકાય તે પહેલાં વિજ્ઞાપનોના અતિરેક દ્વારા એને મારેની અપેક્ષાઓ જીભી કરવામાં આવે છે તેમ ડી. વી; રેડિયો, વર્તમાનપત્રો જેવાં સાધનોનો ઉપયોગ કરીને ફરી ફરીથી એ સર્જકની ઈમેજ જીભી કરવામાં આવે છે અને જીભી થયેલી ઈમેજને સતત ટકાવી રાખવામાં આવે છે. આવું કરવા કરાવવામાં ત્યાં જાઈને છોજ વરતાતી નથી. ત્યાંનું પાણી પીને બેઠેલાઓ આ માર્ગે જડતાં જડતાં આગળ ધપતા રહે છે. આ ચિત્રને પરંપરાવાદીઓ જિરવી શકતા નથી. એમથ્ણે માની લીધેલાં અને સ્વીકારેલાં જટલાંક મૂળભૂત મૂલ્યો

ઉપર ચતા કુદારાધાતથી તેઓ સ્તબ્ધ થઈ જાય છે અને ધીમે ધીમે તેમનામાં હતાથી વ્યાપવા માંડે છે.

જ્યાં જીવનનાં મૂલ્યોને ભૌતિક સ્તરે અંવેશનવામાં આવતાં હોય ત્યાં વહેલી મોડી આ પરિસ્થિતિ સર્જાયા વિના ન રહે. આ પરિસ્થિતિ અનિષ્ટકારી લાગતી હોય છતાં એની વચ્ચે રહીને જ કામ કરવાનું હોય છે. આગળ વણવેણું ચિત્ર વધારે વરવું એટલા માટે લાગતું હોય છે કે એના કેન્દ્રમાં સાહિત્યકૃતિ ભાગ્યે જ હોય છે, કૃતિ વિશેનો પ્રચાર જ વધારે હોય છે. સાહિત્યને લગતી નવી વિચારણાઓ પણ કૃતિને કેન્દ્રમાં રાખતી નથી એટલે જ કહેવામાં આવે છે કે આ યુગ મૂર્તિભંગકોનો યુગ છે. અહીં કૃતિ માટે કશી આદરભાવ હોતો નથી. આ સદીના આરંભે આઈ. એ. રિયર્ડ્ઝ વર્ગમાં કરેલો બખતરો સાહિત્યના વિદ્યાર્થીઓ તો સારી રીતે જાણે છે. કર્તાનાં નામ અપ્રગટ રાખીને કેટલીક કવિતાઓ વિદ્યાર્થીઓના હાથમાં પકડાવી દીધી. પરિણામ શું આવ્યું ? રિયર્ડ્ઝ હેબતાઈ ગયા. શેક્સપિયરની ઉત્તમ રચના નિકૃષ્ટ ગણાઈ અને ફટકિયાં કાચ જેવી રચનાઓ ઉત્તમ કહેવાઈ. થોડાં વરસો પહેલાં જાણીતી અમેરિકન લેખિકા ડોરિસ લેસિંગ નામ બદલીને પોતાની એક નવલકથા પ્રકાશકને મોકલી, પાછી આવી. છેવટે ગમે તે રીતે પ્રગટ કરી તો કોઈ કરતાં કોઈએ એની સામે પણ જોયું નહીં. પ્રચારસત્તમ જગતમાં સર્વોપરિતા ભાગવતા અમેરિકાએ ડોરિસ લેસિંગને કહ્યો પાઠ લખાવી આવ્યો કે અજાણી કંપનીની ઉત્તમ વસ્તુને કોઈ અડકશે નહીં. રને વેલેકને પણ ખ્યાલ આવી ગયો હતો કે આ જમાનો હવે સાહિત્ય, કળાને વિદ્વાતક એવાં પરિવર્તનો છે.

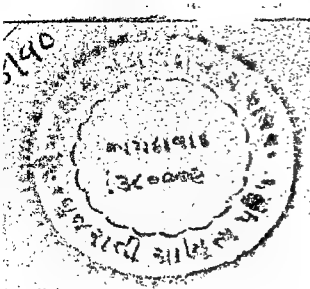
સામૂહિક પ્રચારના જમાનામાં પ્રચારનાં સાધનો અકળાને કળા તરીકે સ્થાપિત કરવા નીકળી પડ્યાં છે. અકળાના પક્ષકારો ધણા બધા પ્રકારની આવડતો ધરાવતા હોય છે અને એને પરિણામે કળાના પક્ષકારો મહાત થઈ જાય છે. વહેલી મોડી આ પરિસ્થિતિ આપણે ત્યાં પણ સરળવાની છે. કેટલાક દૃષ્ટપણે માને છે કે આ પરિસ્થિતિનો આરંભ થઈ ચૂક્યો છે. એમની દૃષ્ટિએ અકળાએ કળાનો સ્વાગત ધારણ કરી લીધો છે અને કળાને પદબ્રષ્ટ થવાનો વારો આવ્યો છે. કળા કદી પદબ્રષ્ટ થાય જ નહીં, ઇતિહાસમાંથી કદી પણ કળાને ભૂંસી નહીં શકાય, બહુ બહુ તો થોડા સમય માટે તેની ઉપેક્ષા થાય. પણ આવી કશી હૈયાધારણ તેમને સ્પર્શતી નથી. તેમનો એક માત્ર દલીલ એ છે આપણે પ્રચારના નહીં પણ પ્રચારના જમાનામાં જીવતા હોઈએ તો અકળાની

સામે કળાએ પણ મોરચો માંડવો જોઈએ. જનસંપર્ક વિશેના પહેલા યુજરાતી પુસ્તકના લેખક યાસીન દલાલનો હવાલો આપીને તેઓ કહેશે કે માત્ર સારા હેતુ જરૂરી નથી, સારા દેખાવું પણ જરૂરી છે; જો રવીન્દ્રનાથ કે કાલિદાસ આપણા યુગમાં જન્મ લે તો તેમણે પણ સારા દેખાવાની કળા સિદ્ધ કરી બતાવવી પડે.

સાહિત્યવિવેચનનો, કળાવિવેચનનો એક સદો પ્રશ્ન કળાકૃતિ અને અ-કળાકૃતિ વચ્ચેના ભેદને લગતો છે. આના ઉકેલ માટે ઘણા બધા માર્ગ પરંપરાએ સૂચવ્યા છે. ક્યારેક આ ભેદ સરળ હોય છે પણ કળાકૃતિ અને કળાકૃતિ હોવાનો સ્વાંગ રચતી કૃતિ વચ્ચે ભેદ પાડવો ખૂબ જ મુશ્કેલ અને છે. રુચિની મર્યાદાને કારણે અથવા સાચી કળાકૃતિ હાથનાળા આપીને છટકી બંધ ત્યારે ભાવક ભૂલ કરી બેસે, સર્જક પોતાની મર્યાદાને કારણે નિષ્ફળ કૃતિ પણ રચી બેસે. પરંતુ જ્યારે ખૂબ સભાનતાપૂર્વક, ગણતરીપૂર્વક નબળા રચનાઓને ઉત્તમ રચનાઓ તરીકે ઠસાવવામાં આવે ત્યારે આપણી વિચારણાઓના-માન્યતાઓના કેન્દ્રમાં કૃતિ નથી જ હોતી એમ માનવું જોઈએ. વડીલોએ આ બાબતે ખાસ્સી એવી ટ્રેરણા પૂરી પાડી છે. સાહિત્યનો વિદ્યાર્થી પહેલો પાઠ તો એ શોખે છે કે શાને આધારે કોઈ કૃતિને આપણે કળાકૃતિ કહીએ છીએ. ગમે તેવો પ્રભાવ-વવાદી વિવેચક પણ કૃતિની સાહિત્યિકતાનો નિર્ણય માત્ર પોતાના તરંગોને વશ થઈને તો લેતો નથી. એ ભલે કોઈ પૂર્વનિર્ણીત સિદ્ધાંતને ન અનુસરે પણ તેની પાસે ઉત્તમ કૃતિઓએ બીજી કરેલી કોઈક પ્રકારની અપેક્ષાઓ તો હશે ને! એટલે જ વિવેચકનું સમર્થ ઓળખ સાહિત્યકૃતિઓ દ્વારા વિકસેલ રુચિ સિવાય તો ખીજું શું હોઈ શકે? દુનિયાભરની કૃતિઓ વાંચવાનો-માણવાનો સમય ન હોય એ સમજી શકાય. માત્ર સંસ્કૃત ભાષાની અથવા ('અને' પણ નહીં) માતૃભાષાની ઉત્તમ કૃતિઓના આસ્વાદ દ્વારા પણ રુચિ કેળવી શકાય છે. પણ માત્ર કૃતિ વાંચીને, માણીને બેસી રહેવાથી વાત પૂરી નથી થતી. સમયના સંવેદનાને જોવા સમજવાની શક્તિ પણ સાથે સાથે અનિવાર્ય છે. ગમે તેવો પરંપરાનિષ્ઠ સર્જક પણ પરંપરાને જડતાથી વળગી નથી રહેતો, એનું અનુકરણ ક્યેં નથી રાખતો. એની પોતાની કશીક વિશિષ્ટતા પ્રમાણે પરંપરાને વિસ્તારે છે, સમૃદ્ધ કરે છે, પુરોગામીઓની ભૂલો સુધારે છે, એમનાથી બહાર બનીને રચનાઓ કરે છે. એટલે સર્જકની રચના પાછળ રહેલી ભૂમિકાઓ પણ ભાવકના મનમાં સ્પષ્ટ હોવી જોઈએ; તો જ સર્જકની વિશિષ્ટતાઓ, નવાં પદાર્થો સમજી શકાય.

જે આવી કશીક વિશિષ્ટતા કે આવાં કોઈ પદાર્થો જોવા ન મળે તો વિવેચકે સ્પષ્ટવક્તા બનીને વાત કરવી કે નહીં. આમ કરવાથી સર્જનને અનુરૂપ વાતાવરણ ઊભું નહીં થાય, સર્જકને મળતું ઔત્સાહન અટકી જશે એવી દલીલ પણ કરવામાં આવે છે, અમુક સંજોગમાં આ વાત સાચી-પુરવાર થઈ શકે. હા, એક જમાનો હતો જ્યારે સર્જકોને જિજ્ઞાસા જ દાખી દેવાથી તેમની પ્રતિભા કુંઠિત બની જતી હતી. સામયિક આકરી તાવણી ક્યાં પછી જ પ્રવેશ આપતાં હતાં. પણ આજે આજુ મિત્ર બદલાઈ ગયું છે. આકરા વિવેચનને કારણે કોઈ વ્યક્તિ લખતાં અટકી ગઈ હોય એવું હવે સામાન્ય રીતે બનતું નથી. નબળામાં નબળી રચનાઓ પ્રગટ થાય છે, એમની ચર્ચાઓ થાય છે, એમને માન અકરામ મળતા રહે છે. આવી અરાજકતાભરી સ્થિતિ નિર્માણ કરવામાં વિવેચનનો ફાળો પણ ખરો. એ ઉપદેશકનો, માર્ગદર્શકનો, સાહિત્યનું હિત મારા સિવાય કોઈના હેથે વસતું જ નથી એવી માન્યતા ધરાવનારનો પાઠ વતેઓએ જાણે બળવતો રહ્યો હતો. વિવેચક પોતાના જૂથ સિવાયનાની કૃતિઓને આવકારે જ નહીં એવી શકા ધીમે ધીમે ધર કરવા માંડી છે. આ સંજોગમાં વિવેચન અપ્રસ્તુત બની જશે અને એ બની જાય તો તો એના વિશે હોમાળો મચાવવાની જરૂર પણ વરતાતી નથી. જે તકલાદી હોય તે કાલે કે કાઈ જાય. એ જ રીતે સર્જનના ક્ષેત્રે તકલાદી હશે તે ઉકર-કામાં જ બળી જશે—બલે એના ઉપર વિવેચનો લખાયાં કેમ ન હોય, એ પાઠ્યપુસ્તક તરીકે કેમ સ્થાપિત થયું ન હોય—વિવેચકને સલાહ પણ આપવામાં આવે છે કે આવી કૃતિઓની ઉપેક્ષા કરો; તમને જે મમતું હોય તેના વિશે જ લખો; ઉપરે સિદ્ધાન્તચર્ચાના નિરૂપણની માર્ગે વળી જાઓ. ખીલ બાજુ એને એમ પણ કહેવામાં આવે છે કે જે આવા સંજોગમાં એ મૌનવ્રત પાળીને જ બેસી રહેશે તો ખોટાં મૂલ્યો ચલાવી બનશે. આ દ્વિધામાંથી માર્ગ કાઢવાનો છે.

આપણાં યુગ વિશે એક આકરું નિરીક્ષણ થયું છે કે અન્યાય, સામે, અસત્ય સામે નમ્રદે, કરસનદાસ મૂળજી અને તેમના સમકાલીનો જેમ કહી શક્યા હતા તેમ હવે આપણે કહી નહીં શકીએ. સત્તાની, આગળ આવવાની, વર્ચસ્વ વધારવાની જે ઘેલછા શરૂ થઈ છે તે ક્યારેય આપણને સાચા પરીક્ષક બનાવી નહીં શકે. પરીક્ષક ખીળના બનીએ કે નહીં તે મહત્વનું નથી, આત્મપરીક્ષક બનવાની વાત વધારે મહત્વની છે. એની જરૂર ને પણ વરતાય જ નહીં તે અવસ્થા અને એવો આત્મા તો વિરલ જ હોય ને !



એવદ

વર્ષ : ૧૧ અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૦

શ્રીલિંગ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ ભોષી

એતદ્ ૧૦૨

પૃષ્ઠ ૧૧ : અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ, ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં સ્થળ

રસિક શાહ ૩૪, બી/૬ ખીરાનગર -

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જમત મારેજ માલગ, ૪૨૭, ૧૦મો રસ્તો

ચેન્નૈ, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,

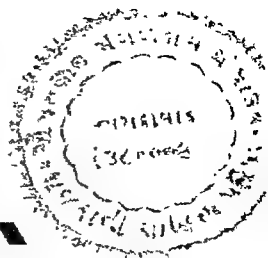
ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદશ રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સંપાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગતો
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલનાં સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

એવદ



વર્ષ : ૧૧ અંક ૧ : જાન્યુઆરી-માર્ચ ૧૯૯૦

સંપાદન

શિરીષ પંચાલ. જયન્ત પાટેલ. રસિક શાહ

શ્રુતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

રાજેશ પંડ્યા

આધિવૃક્ષ

૧. ક્રિયા

ઝાડ આખેઆખું સુમ્મ થઈ ગયું.

હવાની સામે

કોઈએ કાચ ધર્યો હોય

એમ.

પંખી ઊડ્યા પછી પીંછું ખ્યું.

ઝાડનું એક પાન ખ્યું.

કે તરત

ઝાડ

સુમ્મ થઈ ગયું

એટલે

હવાએ માથું પછાડ્યું

ને

કાચમાં તરડ પડી
કાચમાં તરડ પડી શકે છે
બારીના પરદામાં સળ પડી શકે છે
જોમ.

પણ
પીંછું ખરી શકે
તેમ
પાન ખરી શકતું નથી
વૃક્ષ પોતાનો
પ-ડ-છાયો
જોઈ મરી શકતું નથી

કે
વિસ્તરી શકતું નથી
કાચની તરડ
જોમ

ઢાઈ કાળખી બટકી જાય છે
તે કાળે હવા
એક કાળ
બટકી જાય છે.

૨. પ્રક્રિયા... પહેલી

જોતા રહેવું લગ્નાતો હાથ

કાળી તરડ

ફળ તરડ

કેટલીયે ચાંચો ઢાડી

ખૂંપી

મૂળ સુધી જોડે

પાન સુધી ઉપર

પ

ર

ચી

*લય ચન્દ્ર લપસતો

ડાળને ભીંસતો ભરડો

પવન

‘પડી જવાની રાહ જોવામાં

હાથ ખાલી...ખાલી

ડાળી ઝાલી લઉં અબ્બીહાલ

પણુ

કુંકાતો હાથ

ડાળ તરફ લગ્નઆય

એ પહેલાં

કેટલીયે ચાંચો દોડી

કળ તરફ

.....ને

ફળ નિષ્ફળ

૩. જળવિશેષ

જળ સમગ્રતું નથી

ફક્ત વહો જાય છે

ખાલી થયે જાય છે.

એ ક્રિયા માત્ર તરંગ છે

ફેલાય છે.

ડહોળાતું ઊંઠાણુ ઉપર પહોંચે નહીં.

આછરે નહીં

ફક્ત વહી જાય

છેવટ

ઢાળ ઊતરતું દડે

રોમરોમથી રોકાય નહીં.

તવચા છેદી

નાભિ સોંસરું જમ્મ પડે.

જળજળ ખળભળ

તળિયું ત્રાડે.

બંધ મહેલના

સાતેસાત કમાડ ઉઘાડે !

૪. દવ

નખથી અવતરે

કચારેક ફરફરે

એમ

ખખડે કચારેક

પાનનું પાતાળ જિલેચાય

ટીપું ટીપું

ઘોડું વેરાય આખખા વનમાં

ચણોડી વીણવા જતા

અંધારું ફરી વળે

રાખ જેમ

દેહ

જળમાં ઝબોળતાં જ

બાપ !

૦ ૦

છતાં હજુય

સાંકીકડે સંકારી શકાય છે.

તણખલે તોળા શકાય છે

એક ફૂંક

હોલવી નાંખે છે મૂળ

અને

રાખ જિડતી જિડતી

વની નય છે ધૂળ

પણ

ધૂળમાં ઢગરાયેલું ઝાડ

કચારેક

આખખા વનમાં ફરી વળે-છે-

ચણોડીમાં ફરી વળે

ચણોડી પર ચાલતી

કાડીમાં ફરી વળે

ઉતાવળે પણ ફરી વળે

રૂબકાએ રૂબકાએ ફરી વલે
નહીં. તો—

૦ ૦

પેલે પારના પહાડ બધા

આ આજુ

આ પારનાં ઝાડ બધાં

પેલી બાજુ

પ. પ્રવેગ

હવાની શારડી સોંસરવી

ફરતી

ઉતરતી રહે

પોલાણમાં ટૂંટિયું વાળેલો ભેજ

છેદાઈ જાય

બધા ભેદ

ભેદાઈ જાય

વેરાઈ જાય તત્ક્ષણે ધુમાડો

ઉઘાડો

ખંધ મહેલના સાતેસાત

કમાડ

ટકોરાં મારીમારી

ટેરવાં ડાળી બની જાય

એ પહેલાં

રૂપસુંદરું લોહિયાળ બની

ટપકવું ભેઈએ

જાયવા

અસ્થિ

ચામડીતું પડ બની

જવાની ક્ષણે

વીંધી શકે તો કદાચ

ધાર થઈ ધોધ થઈ

વહી શકે તો વહી શકે

માડી

હવાને મન

તણખણું શું ખીલી શું

ઠાળી શું

ઠાળ પર પિંજર છટકવું હોય

કે દાનસ

હવા હંમેશા હાથતાળી દઈ જતી

હોય છે.

ઝાડ પોતાના એક પગ

પાતાળમાં ખોડી

છિછું રહે

અડચ

અડચ યુગે સુધી

સણથી સદી સુધી

જે કાંઈ પોતાની અંદરથી

પસાર થવું રહે તે

પસાર થવા દેવું રહે

આરપાર થવા દેવું રહે

હાથ વીંઝી હવાને ફોળી શકાય

આજુબાજુ

વેરાયેલાં તકદાને એકઠો કરી શકાય

સુઠીમાં

સંતાડી શકાય

પણ એથી કાંઈ

ચણોડી ચન્ન બની જતી નથી.

કે

બ્રહ્મની ફાંટી વિચાઈ શકતી નથી

૬. પ્રક્રિયા... છેલ્લી

કેંક નદી ડોળાય

છેડે

માટી રાખે અકળ આઠાર

હવા સંગોપે
 જળ-ભૂ-તળ
 અચાનક જળ બને જળદણ્ડ
 અને વીંઝાય અને
 ભીંચકાય સમગ્ર પૃથિવી
 અધરતાલ
 ક્ષણિક
 અધરશ્વાસ
 ક્ષણિક
 બહાંડ
 બળણિયાની દોરી ત્રીલી દો
 અગડગતું બિલું
 દાંડિયો પીટાય સૂસવતો
 તોરી ત્રીંકાત્રીંક
 ભૂંગળ ભોરિંગ માંડે ફેણ
 લપેટી જલથીજલ
 ત્રીંકાર જળાજળ
 વેરાય, અસંખ્ય ક્રીડીથી
 ચિહ્નર રસાતળ ચાય
 ખદખદતું
 ખળભળતું
 ક્રીણ ખડકથી
 સહેજ સરકવાં જતાં
 ભેજ ચિરાઈ જતાં
 ઘોર અગોચર અવાવરુ
 મારમાર-તું
 ત્વચા છેદવા મથે
 હણહણે
 હાવળ્ય દે
 છીંકાટા મારે
 ખોતરે નખ ખૂંપાવી
 પડપોપડાપડપોપડા

બાડી

હવાને મન

તણખણું શું ખીલી શું

ડાળી શું

ડાળ પર પિંજર લટકતું હોય

કે કાનસ

હવા હંમેશા કાચતાળી દઈ જતી

હોય છે.

ઝાડ પોતાના એક પગ

પાતાળમાં ખોદી

જીભું રહે

અડગ

અગડગ ધ્રુજો સુધી

સણધી સદી સુધી

જે કાંઈ પોતાની અંદરથી

પસાર થતું રહે તે

પસાર થવા દેતું રહે

આરપાર થવા દેતું રહે

હાથ વીંઝી હવાને ફોળી શકાય

આજુબાજુ

વેરાયેલાં તડકાને ઓઠોઠો કરી શકાય

સુઠીમાં

સંતાડી શકાય

પથુ અથા કાંઈ

ચણાકી ચન્દ્ર બની જતી નથી.

કે

બદ્ધની ફાંટી વિમાઈ શકતી નથી

ક. પ્રક્રિયા... છેલ્લી

કેંક નદી ઢોળાય

જેડે

માટી રાપે અડળ આકાર

હવા સંગોપે

જળ-ભૂ-તળ

અન્યાનક જળ બને જળદણ્ડ

અને વીંઝાય અને

ભીંચકાય સમગ્ર પૃથિવી

અધરતાલ

ક્ષણિક

અધરશ્વાસ

ક્ષણિક

બહાંડ

બળણિયાની દોરી ઝીલી દૈ

અગડગતું ઊભું

દાંડિયો પીટાય સ્પસવતો

તોરી ઝીંકાઝીંક

ભૂંગળ ભોરિંગ માંડે ફેણુ

લપેટી જલથીજલ

ઝીંકાર ઝળાઝળ

વેરાય, અસંખ્ય ફીડીયા

ચિહ્નકાર રસાતળ થાય

ખદખદતું

ખળભળતું

ફીણુ ખડકથી

સ્થેજ સરકવાં જતાં

ભેજ ચિરાઈ જતાં

ઘોર અગોચર અવાવડુ

મારમાર-તું

તવચ્ચા છેદવા મથે

હણુહણુ

હાવજ્ય દે

છીંઠાટા મારે

ખોતરે નખ ખૂંપાવી

પડપોપડાપડપોપડા

તળ ઉપર ઉઘલાવી દે
ભિંધેકાંધ બધું તોળાય

ખાખકે

ભકાંમબસ મોંભેર

અને

જડ જીવ સજીવ થઈ જાય

એક જ રૂંકે

થતું અજવાળું

સળગે

જ્યોત જોટલું

આંજી લઈ શકાય

તોટલું ધરે અનેક આકાર

૭. પ્રતિક્રિયા

એક જ દાવ મળશે

એક જ ફરકે

લોહી ફરી જવાતું

અંધઈ નહીં કરવાની

આ કાંઈ

તારા બાપનું છેતર નથી.

છેતરમાં લેંમડો નથી.

લેંમડામાં માળો નથી.

માળામાં તણખલું નથી.

તણખલામાં ઇકું નથી.

ઈંડામાં ચોંચ નથી.

ચોંચમાં લેંખોળી નથી.

લેંખોળીમાં ફરિયો નથી.

ફરિયામાં તડકો નથી.

તડકામાં હોળી નથી.

હોડીમાં હાથ નથી.

હાથમાં ચાકું નથી

એમ કહી
 અંચઈ નહીં કરવાની
 તને તો ખબર છે
 એક એક ટીપું
 ભેગું મળીને નદી બને છે
 એક એક ટીપું
 ભેગું મળીને સદી બને છે
 એને આમ ઢોળી નંખાય ?
 એને ઝીલી લેવાય
 એને ઝાલી રખાય
 કંઈ ઢોળી દેવાય નહીં જીંધમાં
 જીંધમાં છીંકું પડે
 ને
 તારા બાપના છેતરના
 લેંમડો ભાગી જાય
 એ પહેલાં
 બેઠક ફૂંકે
 ઢેકી જ
 શરીરને
 ભાગી જ
 મુકીઓ વાળી
 ભલે,
 પોદળામાં કીડા ખદબદે
 તીડ ફરી વળે.
 તમરા ફરી વળે.
 આપણા કેટલા ટકા ?
 આપણે
 નહીં ભગવું ને
 નહીં આચમવું
 હો નંદળના લાલ રે
 મીંકું દોર્યા કરીએ રે લોલ.
 ને
 છીંકું પાડ્યા કરીએ રે લોલ.

મૂકેશ વૈદ્ય

સમુદ્ર

સમુદ્રમાં સળ

વળતી લિપિ અકળ.

પક્ષ બિધડતું અમેય છે

કે છે આ જલધિનાં જળ ?

હું ઉઠેલી નહીં શકીશ ક્યારેય આ

જળમાં થરકતી પણ

કે પણમાં સરકતાં જળ.

તે છતાં પણ

આંખ માંડીને સતત જોયા કરું છું.

ધૂધવતા ઊભરાય છે રવ

રવના સમુદ્રો ઉછળતા

આવી ચડે અંગાંગ ઉપર.

બળપૂર્વક કાય ફાડી જિંડે પ્રવેશ રક્તમાં.

હાડકે બાહી રહેલું માંસ આખું લવણુલીના નાદ સામે હચમચે

ને હાડના પોલાણમાં ઝરપે સમુદ્રો નીલ.

ઉછળતા અક્ષળાય ચારેકોર પાછા કાય ફાડી પહાર.....

જ્યાં બદતતા તલ જેવડો ઝીણો બગેલો હું

નાવ લઈ નીકળી પડે પેટાળમાં.

હર હલેસે આળખે લિપિ અકળ.

આંખ માંડીને સતત જોયા કરું છું.

૨૨-૧૨-૮૮

મૂકેશ વૈદ

નદી

દેહની રાત્રિઓનાં ખડકાળ મેદાનો ચીરી
રૂપેરી ઝરણાંઓના અનંત ક્ષીણમાં પરપોટાતી
વહ્યે જાય છે એક નદી.
કરાડ કેરી ભેખડો ફેડી ફરી વળે.
ફરી વળે કાંઠાતોડ પાણી લોહીમાં ઉછાળા મારતા
ચંદ્રની બંબલી પીળાશ લઈને.
ફરતીમેર ફેલાયેલા ગામ ઉપર જળનું આવરણ પાથરે.
ફરી આજરે.
દ્વાપર, ત્રેતા અને સતયુગની ગાથા ગાતા પાષાણો
તમરાં-કંસારી થઈ ગૂંજતા ચકરાય.
સ્થળમાં, તળમાં ને રક્તમાં.
મહાનદની કબુર છાયાઓમાં પાંગરે
અજવાળાનું અધારભીનું રહસ્ય.

નીતરાં પાણીમાં લીલા લીલા ઝહેનાં ઝાળા તે' ન્હેયા છે.
 વહેતિયો પિણેંઝે ધરી આવી ફે'કાયો પૃથ્વી પર
 એ પહેલાં પામ્યો છું પાણીનો અર્થ.
 અણિશુદ્ધ તેજસ્વી રૂપ
 ધારણુ કરે પૃથ્વી પરના અનેકાનેક રંગ.
 રંગોની બારાખડીમાં રૂપની પારદર્શક રમણા.
 ફરી વળે ફરતીમેર ને ફરી આછરે
 ત્યારે પામી શકાય અણિશુદ્ધ તેજસ્વી રૂપ.
 દૂર ક્ષિતિજોની ધાર ઉપર ઊઠતા અવાજોમાં
 ઘેરા રંગે ઘુંટાયેલ મેઘ બની ત્રાટકે
 ને એક ઝાટકે ઘા કરી પળભરમાં ઓગાળે રંગોને
 છંટાતી વાછંટોમાં અફળાતા બારી બારણે
 અંધકારના ઝોરડાઓ ઊધડતા જાય
 ત્યારે રહી રહીને કાનની ગુફાઓમાં ટપકે એનો રહોસલો ઉભસ.
 બળ્યો જળ્યો દોડતો જઈ' દિવસની તડકાલી જળજમ પર
 ને દેહના બદલાતા પ્રકારોમાં સ્થિર થઈ ચળકી જીટે નદી.
 મારા અસ્તિત્વની મુઘ્ધ મૈથુનરત પ્રકૃતિનો ઉન્માદ માણતી
 પાછળ મૂકતી જાય ગામે ગામ સાથે
 જ્યાં કશે પણુ જે મળ્યો તે સમય.
 એ અંતઃસ્ત્રોતા સાથે
 રાતભર ઊંઘમાં બળડતા વાતો કરે
 ગામ, શહેર અને નિર્જન વનરાજિઓ.
 જ્યાં અનાયાસ આવી મળે
 પૂર્વજોના પડછાયા અને અનાગત પેઢીઓના ઝાળા.
 પૃથ્વીની ત્વચા તળે આગળતા અસ્થિમાં
 ને ફણુગાતા ખીજના અંકુર ઉપર
 પ્રસરતા જળમાં સૂર્યનું મત્ત સુંબત તળતળે.
 જીંવા જીંવાના અર્ધહીન ઉચ્ચારણથી આગળ વધેલાં ઝરણુ
 વસ્તુઓના ખૂણેખાંચરે ફરી વળે.
 સર્વાશ્લેષી જળ
 શબ્દની શોધમાં

અળવીતરા આઠારોમાં આમતેમ જિંડા જિતરે.

શબ્દે શબ્દે વિસ્તારે વસ્તુઓનું જગત.

પણ શબ્દ કયાં ?

અવાજના અવિરત વહેળે વેડફાઈ છું સતત.

દરિયાઈ સમયને કાંઠે

મૃણ્મય ખોળિયે જનારના પગલાંના ધાવ સહેતો/અંધુ' છું

આખે આખી નદી વહાવી દે એવો શબ્દ.

કાંઠાઓમાં બાંધી બંધાય એવી નથી

આ નદી.

ઉછાળા મારતા પાણી સાથે

ફરતીમેર લોચના ફાડ્યાઓ ફેંકતી

અમૂર્તને પામવાને અમૂર્ત થવા આતુર

આ નદી

ભળી જશે.

ન જાણે કયાં ?

પ્રચંડ જળરાશિની અન્તહીન અખિલાઈને

પામ્યો છું ક્યારેક

દેહના બદલાતા પ્રહરોમાં.

૧-૧-૮૭

કાનજી પટેલ

દે* જાણે

પછીનું

કે વચચાળાનું તો કોણ જાણે
હમણાંની વાટ છે લાંબા પથારાની
પણ પહેલાંથી અંદર હતું એનું શું ?
જોનારાએ જોયું છે

બધા ધમરોળ મચ્છો ત્યારે
હાથોહાથના કામમાં મંડી પડ્યું.

મારા તમારા વેશમાં હોય
પછી કણકવા * મ કેમ કરીને પડે ?

મેળાપ પહેલાં
એનું રંછકું મ નહોતું એટલાની તો મે * કરીએ.

એવી પેના કાંઈ આપાર ?

ઠેઠની પાર હોય

ન મે હોય.

જળ જળમાં ગુલતાન હશે.
 ભોંય ભાવિમાં સંભળાતી હશે.
 તેજ મીંચકારતી હશે અંધારમીંદડી
 વાયરાના લટિયે ગાંઠ વળેલી હશે.
 એમાં અભાન હશે આકારનો ઈન્દ્રિય વગરનો બ્રહ્મ
 બધું એના ઠામમાં ઢાંક્યું હશે.
 એ વેળાએ
 આવતું
 જોનારાએ જોયું છે.
 કાળાપાણીના ઉંબરે એનો પગ અટકી ગયેલો.
 એનો ગજ વાગ્યો નહોતો.
 અંધારિયા મધપૂકા વખતે
 સજીને એ ઢૂંકી રહેલું
 ઢોળાવ પર.
 અણુથી ય અણુ છિદ્રથી પેદું
 પછી
 ફેલાતા ખીજની ગાળ કિનારીએ
 નંદવાવા લાગી.
 મોટા પવનના સંઘાતમાં
 ઊછરેલી વનઠડીને ઉઘલાવી એણે
 બરાબરનો રંગ રચ્યો.
 આંખના
 એક ઉલાળામાં
 સો યે કાટલા ફૂવામાં.
 હમણાંનું,
 વચગાળાનું
 પહેલાંનું, પછીનું દેં જાણે મારો.

પે = બાંહધરી

કણુકવા = અણુસાર, વહેમ, રાંઠા

નીતિન મહેતા

એક કાવ્ય

શુ

જડશે

જડે તો જડે

જો આ રહી પેટી

હા

પણ

હા

પ્રસ

ચાવી

ચાવી

પેટી

હા

હા

છે તો ખરી પણ શોધ
 આ એક પેટી
 શું હશે એમાં
 સોનું રૂપું રાજકુમારી
 બેવટું
 હવે આ વેવલા સવાલ ન પૂછ
 તો તો
 શેતાનની દાઢીનો વાળ
 મગરની અગન
 સુકાયેલી નદી
 પણ ખોલે તો મળે ને
 સવાલ પૂછ પૂછ ન કર
 તારે જે જોઈએ
 તે તેમાંથી મળશે બસ
 મળશે
 ખરેખર
 પણ ચાવી વિના
 હો આ ચાવીઓ બસ
 આટલી બધી
 પૂછ મા
 લગાડ એક પછી એક
 પણ મૂળ ચાવી
 રાહ જો
 ઠોક લાગી પણ બંધ
 પણ ક્યારે
 તારું કામ ચાવી લગાડવાનું
 એક પણ નહીં લાગે તો
 ન પણ લાગે
 તો આ તાળાને પથરા કે
 હથોડીથી તોડી નાખું
 ના ચાવીથી ખોલ

આ તાળા પેટી ચાવીથી જ ખોલાય
 એકથી ખૂલે
 એકથી બંધ થાય એવી આ તાળાપેટી
 તારે હવે ઝાઝું ન ખોલાય
 ખોલાય તો ખોલાય
 આફી આ તાળાપેટી જોવાય
 પણ ધારો કે
 પથરા-હથોડી...

ના,
 પણ ના કેમ
 લે આ ચાવીઓ ને ખોલ
 હવે ઝાઝું ઘું ના ખોલ
 એક વાર ને હથોડી-ખીલી પથરાથી...

ના ના ના
 મારે ન નંતેઈએ પેટી
 લલે
 ચાવીનેા ઝૂડો
 હવામાં ધુમાવતો
 ભભો રહે
 ચાવી એક પછી એક
 તાળામાં લગાવતો જ રહ્યો
 થાકી શ્વાસ લઈ
 ફરી ચાવીઓ લગાવતો જ રહ્યો
 આંગળીએ આંટણ
 આંખે મોતિયો
 ત્વચાએ કરચલી
 સાંધાઓ કીચુડ કીચુડ
 ચાવીઓ લગાવતો જ રહ્યો
 પણ પછી હવે
 હાથમાં ચાવી સાથે
 પેટી પર માથું ટેકવું

તે
 પેટી પંખા બને
 આંખની અંદર ચાવી
 ગોળ ગોળ ફરે
 લંબાવેલા હાથ હવા થાય
 પગ પાણી બને
 ચાવી કાટ ઝેરવતી રહે
 ફરતી રહે
 શ્વાસ રૂંધાય
 પેટીની રાહ જોતો
 ચાવી લઈ
 હજી પણ અહીં જ
 માત્ર રાહ જોતો અહીં જ

મોહન પરમાર

રવેરા *

થૂંકવાળા દોરી કરીને હું ભમેડા પર વેંટવા માંડી. આંગળા વડે ધૂળમાં દોરેલા કુંડાળામાં તપાનો ભમેડો પડ્યો'તો. મેં દોરી વેંટી રમા પછ્ય ભમેડાની અણીનચ થૂંક અડાડી, ભમેડો કુંડાળામાં નાંચ્યો. 'પણ આતારી, ભમેડો સીધો ફર્યો જ નહીં. ચક્કર ચક્કર કરતો તપાના ભમેડાનચ ભેટી મારતો જીંધો ફર્યો. ધૂળમાં થોડો સરસર અવાજ થયો. નચ ભમેડાનું છુલું ધૂળમાં ઠપ થઈ જ્યું. મારો ભમેડો નો ફર્યો એટલચ તપાચે ફૂંકડો મારીનચ ઈનો ભમેડો કુંડાળામાંથી લઈ લીધો. પછચ મારો ભમેડો કુંડાળામાં મૂકીનચ મારી હાંમુ આંશતા ઉલાળા કરવા લાગ્યો. મનચ તો હહવું આયું. એટલે તપો મારી પાહે આમીનચ મારી કેડો પર હાથ રાખીનચ ગલીપચી કરવા લાગ્યો. મનચ હહવું માય નહીં. ગલીગલી જોળ જોવું થવા લાગ્યું. હું તો જીંચીનેચી જીંચીનેચી થતી'તી. મારે મન તો રમત હતી. પણ મારા વાલીડા તપલાનચ કુલુળાંણચ આંચ કરવામાં મજા આવતી હોય ઈમ મનચ લાગ્યું. મેં મારા ધર હાંમુ જોયું. મારો ભે રણછોડ જોહરીમાં જિભો જિભો આ જધો તાલ જોઈ

* રવેરા એટલે અણસમજુ છાકરી. દુનિયાદારીની અબર ન પડતી હોય તેવી.

રહ્યો હતો. અમનઅ આ રીતની રમત કરતાં લાળાનઅ એ તો 'ધૂંવાપૂંવા' થતો દોડતો આયો. મનઅ આવડેથી પકડીનઅ ઘર લાણી જે ચવા 'મડિયો'. 'અલ્યા રણુછોડીયા, મેં તારું શું બગાડ્યું' છ કઅ મનઅ આંમ કરઅ છ.'

'તું' ઘેર હેંડ પછઅ તારી વાત.' ઈમ કહીનઅ ઈને તો તખા હાંમું એવા ડોળા કાઢઅ કઅ તખો બંધ નાહો. તખો એ રીતતું દોડયો કઅ મનઅ તો પાછું હલવું આથી જયું. 'પાછી હલઅ...' ઈમ કહીનઅ રણુછોડે તો આવડું વધારે દખાયું. આપણનઅ તો ભારે અકારું લાગ્યું. મેં તો ભેંકડો તાંણ્યો. ભેંકડો તાણતા તાણતા હમચી વાળીનઅ મેં માથું આધું પાછું કયું. જેટલું હતું એટલું જોર કરીનઅ મેં રણુછોડીયાની જાતીમાં માયું માયું. આવડું છોડાઈનઅ હું તો દોડતી ધરના ખૂણામાં ભરઈ જઈ. મનઅ તો રુંથ માય જ નઈ. આ રણુછોડીયાનઅ ચમ આજ આંમ થયું હશે? તખલા જોડે રમતી'તી ઈમાં શું થઈ જયું? રાયો આ રણુછોડીયો જ બજેલો છ. એ મોટી મોટી ઘોડા જેવડી છોડીઓ જોડે કલાકોના કલાકો હસીમજક કરઅ તે ચાલઅ. તખલો મનઅ તો ગલી કરતો'તો. ખીજું શું કયું છ ઈને મનઅ...

હું મનમાં કાળજાળ થઈ જીડી.

પણ મારો કાળ ઝાઝો ટક્યો નઈ. રણુછોડીયાએ હાથમાં હોટી લીધી. એ આગળ વધવાનું કરતો'તો, ત્યાં બહાર કશોક ખખડાટ થયો. એટલે હોટી ખૂણામાં ફેંકીનઅ મારી પાસે આયો. પછઅ ગાલ કુલાવીનઅ બોલ્યો :

'તું' હવઅ તોની છ ગવરી !'

'તાણઅ હું આં મોટી થઈ જઈ સું' ?'

'આફસી પંદરહોળ વરહની તો થઈ.'

'તી' ઈમાં ડોળા હેના કાઢઅ છ. તું'ય કાલ પેલી સરોજડીના ઘરમાં જીલો જીલો ઢિઢિયારી કરતો'તો. અમે તો તનઅ કાંચ ના કીધું.'

'હું' તો છોકરો સું, એવડા મોટા છોકરા જોડે તારાથી રમાય ? તું' તો રવેરા છ...'

રણુછોડ તો ગયો. પણ મારું મન મૂંઝાતું'તું. કદી નઈ નઅ આજ આ રણુછોડે ચમ આમ કયું. મનઅ તો કશું સમજતું નો'તું. હળવે પગેલે હું બહાર નેંકળી. જોયું તો તખો કયાંય દેખાતો નો'તો. તખલો તો રણુછોડનઅ જોઈનઅ જ ભાગવા માંડેલો. તખલો ચમ નાહો ઈનું કારણ કાંચ મારી સમજમાં આવતું નો'તું. હું મનમાં વિચારવા લાગી. હું છોડી સું એટલે મારો લે ખીજેણો હશે. છોકરાઓ ભેળુ ના રમાય નઈ ? હું મોટી થઈ જઈ સું એવું લાગતાં મેં મારી જાતી હાંમું જોયું. 'અહોહો, આ ગઢા' તો મોટા થવા બધ

જી... હું તો શરમાઈ ગઈ. આજુબાજુ કોઈ નો'લું તોય હું તો શરમની મારી અગૂઠા પડે જમીન ખોતરવા લાગી. ત્યાં મારા ઘર આગળ ચર્ચનચ રેવલી નેકળી ઈમે મનચ જોઈ. મેં તો ઈની હાંચુ' જોયું ના જોયું કરીનચ નેચું ધાણું. પણ એ તો મારી હાંમે આંખાંનચ જીલી રઈ જઈ, હહહુ' નો'લું તોય મેં હહહુ' મોં કરીનચ ઈની હાંચુ જોયું. કળજમાંથી કાગળની ચળરખી કાઢીનચ ઈને મનચ ઈશારો કર્યો.

‘શું’ ‘હ’લી ?’

‘તું’ મારું એક કામ કરીશ !’

‘જોશ’.

‘કોઈનચ દે’તી નઈ પાછી’.

‘તારા હમ્...’

‘આ ચિટ્ટી જેઠાનચ આલી આય જા’.

મેં તો ઈતા હાથમાંથી અપટ, મારીનચ ચિટ્ટી આંચકી લીધી. પછચ દોડી. જોનચ આ રેવલી... પરમ દા’ડે તો મેં ઈનચ મકાના ભેંતડા આંદે જેઠા જોડે જીભેલી જોયેલી. નચ ‘આજ વળી ચિટ્ટી આલવા મનચ મોકલી. હું તો રસ્તામાં ધીમી પડી ગઈ. હળવે હળવે હે’ડી. શું લખ્યું’ ‘હ આ રેવલીએ ! વાંચવાનું’ મન થયું. પણ થયું’ કચ આપણે વળી ઈમાં શું વાંચ્યું’ ‘હ. હશે કાંક... કદાચ આંચથી સં’દેશો આયો હશે. જેઠા, જગન અને ખીજા બેચાર જાણુ જીલા જીલા વાતો કરતા’તા. આપણે તો કોઈની ખીક જેવું હવું’ નઈ. રેવલીએ ચિટ્ટી જેઠાનચ આલવાની કાંધી ‘હ ચોટલે મેં તો બધાની વચ્ચે જેઠાનચ ચિટ્ટી આલતાં કહી દીધું’ : ‘લ્યો, જેઠા લે ! આ ચિટ્ટી રેવલીએ આલી ‘હ’. જેઠા તો મારી હાંચુ જ જોઈ રહ્યો. બધા મનચ રવેરા’ ‘કે’તા. જેઠાના હોઠમાંથી હમણાં નેકળી પડશે એવું મન લાજ્યું. જેઠા અલીફરા કાંચ બોલ્યો નઈ. ઈમે તો મૂંઝે મોઢે ચિટ્ટી લઈનચ ગજવામાં ચૂકી દીધી. હું ધાધરીમાં બાવળનું ઝેડું ભરોણું’ ‘વું એ કાઢવા રોકાણી. જગન મારી હાંચુ જોઈનચ હહહો’તા અનચ જેઠાનચ આંખ મારીનચ ખીજવતો હતો. જેઠા તો વાઢચો હોમ અનચ લોઈ ના આવચ એવો થઈ જ્યો. મેં તો ઝેડું કાઢીનચ ઈમાંથી એક યજ તોડીનચ જેઠા હાંચુ જોયું. જેઠા મારી હાંચુ જોઈનચ કતરાયો. મેં તો કહી દીધું’ : ‘લે, વચમ કાતરીયાં મારો સો. રેવલીએ કાંધું’ નચ તમનચ ચિટ્ટી આલી ‘હ. ઈમાં મેં કાંચ ગૂંતો દ્યો નથી. ખીજાનચ આલી હોમ તોય કે અનચ મેં વાંચી હોમ તોય દો...’

... ‘જાણા, હવચ શું’ ‘જા’ ‘હ’. મેં જોયું તો જેઠા અંદરથી રવેરા જેવું

કશું જોઈયો. હું તો નેકળા જઈ. પણ પરમદા'ડે રાતના જેઠો અનચ રેવલી મક્કાના ભેંતડા ઝાંઠે શું કરતાંતાં તે યાદ આવતાં મારું મન વહેમાયું. હું તો ઘેર આવી. મા દાતાણમાં છે'કણી લઈનચ દાંતે ઘસતી'તી. મેં કીધું : 'અલી બા, આ જેઠો અનચ રેવલી પરમદા'ડે મક્કાના ભેંતડા ઝાંઠે ઊભાં'તાં. નચ આજ રેવલીએ મનચ જેઠાનચ ચિઠ્ઠી આલવા મોકલી. કાઈનચ ગણુંજહ જેવું છ કચ નઈ. કારણ વન્યા જેઠો હૈ મારા પર કતરાતા'તા'.

‘ઈમની જોડે કાઈ ઊભું’તું’.

‘જગત, લાલો અનચ મથુર, બધાય વળી’.

મા તો લખલખ કરતી હહવા માંડી. થોડી છે'કણીય ઊડી. મનચ છે'ક આવી. પણ છે'ક ખાતાં ખાતાં માના શબ્દો કાંને પડ્યા : ‘પંદરહોળ વરહનેા ઘોડો થયો તોય રવેરાની રવેરા જ રઈ.’ માનાં વેણ હમબયાં નઈ. માં પાછું મારી છાતી હાંમુ જોયું.

‘ચમ આ દેટકાં આંટલાં મોટાં થ્યાં છ’. મેં મા ના જોવચ એ રીતે મારી છાતીની દે'ટડીએ પર આંગળી ફેરવી જોઈ. થોડો દુઃખાવો થયો. તોય મનચ તો હાણુ લાજ્યું. હું તો દોડીનચ વાડામાં પેડી. આઘાંપાછાં કરતાં કરતાં મારી નજર તો છાતી હાંમુ જ જવા માંડી. મા છે'કણી ઘસીનચ મોં ઘોતી'તી. ઈને મનચ કીધું : ‘ગવરી, તારચ ભેંસો ચારવા સેમમાં નથી જવું ? આજ તો તીં ઘણું મોડું કયું’.

‘હવચ ચાણચ પાછા અવાચ’.

‘બહુ આધી ના જતી. આજ તો શાંતિનચ દવાખાને લઈ જવી પડશે.’

મેં તો છાણું પડતા મેલીનચ હાથમાં લાકડી લીધી. ગમાંણમાં ગઈ. બેચ ભેંસોનચ છોડી.

સેમમાં પગ મેલું છું ત્યાં તખલો ભમેડો લઈનચ ચ્યાંકથી કુટી નેકળ્યો. મનચ જોઈનચ કે'વા માંડ્યો : ‘હે'લનચ ગવરી આપણે રમીએ.’

‘ન, હૈ ન ! હવચ કાંચ હું ભમેડે રમલા જેવડી રહી નથી’. તખો તો પગ ઘસતો ગયો.

નચ સેમમાં હું એકલી પડી. ભેંસો ચરામાં ચરતી'તી, નચ મનચ આજ બધું અબમબ લાગતું'તું. ફરજાંણચ મનમાં ‘હું મોટી થઈ જઈ ચું’ એવું રટણ ચાલ્યા કરતું'તું. નચ ઈમ કરવા જતાં મનમાં ગલગલીયાં થતાંતાં. એકલી એકલી શરમઈ જતી'તી. કદાચ ગાલ પર શરમના શેરડાય પડતા હશે. પણ મનચ કાંચ એ દેખાય ?

એક લેમકાના થડનચ પીઠ ટેકવીનચ હું તો ઊભી રહી. ભેંસો હાંમુ નજર

કરીનઅ નેજવું કરીનઅ આધા હૃંધી જોવા જઈ' મં' મનઅ તો' ડચૂકલી ચડી.
 મનમાં કશું' અમંગળ વરતાવા લાગ્યું' ડચૂકલીનો ડચકારો સેમમાં ગાજવા
 લાગ્યો. 'મારી નજર હવાની પેઠે ધુમીનઅ ડાયાપશાની વાડીમાં પડી. આંધોનઅ
 સે'જ કં'ડક વળી, પણ આ ડચૂકલી... ડાયાપશાની વાડીમાં લોકાં મરયાં છોડ
 પર લમખૂમ વળગ્યાં'તાં. મરયાંની ફૂં'ખો આલલા હાંમુ દટાર થઈ'તી. એ જાણી
 મારી ડચૂકલીના ડચ ડચ અવાજથી ધરુજતાં'તાં. જોઈ જળવીનઅ પગલાં પાડતો
 મદો આ ગાજુ આવતો લળાયો. પછઅ કુણુજાણુઅ નજરનઅ પાછી વાળીનઅ
 એ ખીજ સેતરમાં સરકી જ્યો. મેં લેમડાના થડ પર હાથ પછાડ્યો. હવઅ
 તો ડચૂકલીએ માઝા મેલી હતી. ડચ ડચ ડચ વિના મનઅ તો હાંમ હં'લળાતું
 નો'તું. નાક મોં જાં'ધ કરીનઅ આ ડચૂકલીનઅ ગળાની અંદર રાંધી રાખવાતું
 મનઅ મન થયું. ડચૂકલીના એક એક ડચકારે મારી પીક લેમડાના થડનઅ
 ઘસાતી'તી. આધીપાછી થતી મારી પીકમાં લેમડાના થડનાં સૂકાં સોડિયાં નહોર
 ભરતાં હતાં. મેં મોં જાં'ધ રાખ્યું. કશો ફરક પડતો નો'તો કશું કારણુ નો'તું
 તાય કોઈ મનઅ માદ કરતું હયે તેવો મારો મનમાં વહેમ જંગ્યો. ના સમજાય
 તે રીતે મારો તો જીવ કોચવાયા કરતો હતો. હું તો અકળાઈ જીડી. દાંત
 પીસીનઅ પછી મોં હમચી વાળી. પછઅ ગાલ કુલાવી, બે હોઠો વચ્ચે નાતું
 સરખું કાંણુ રાશીનઅ હવા મેં તો ધીમે ધીમે બકાર આવવા દીધી. ડચૂકલી
 તો ગાયબ થઈ જઈ. ફફડાટમાંનઅ ફફડાટમાં મેં લેમડાની ભોંય પર પરેલી
 ડાળખીનઅ પકડી લીધી. ડાળખી પરથી પાંદડાં તોડતાં તોડતાં મેં ડાયાપશાની
 વાડીમાં નજર નાંખી. ડાયો પશો કાથીના ખાટલાની પાંચથ પર બેઠો હતો.
 લમજો વાળીનઅ ઈને તો મારી હાંમુ મોડા હૃંધી જોવા કયું. મનઅ રીક
 ચડી. 'આ ડાયાકાકાનઅ હાંમ કાંમ ધંધો છ કચ નઈ? જ્યાં ત્યાં ડાકેરો
 માર્યા કરતાં મૂચો મરયાં વેણુતો હોય તો...' હું કારણુ વચ્ચા લમી પડી.
 નટવરનો જ્યાંતિ પાણીનું' ડચણું લઈનઅ દોડતો દોડતો મારી આગળ થઈનઅ
 નેં'કળ્યો. નેજિયામાં પેહતાંમ મેં ઈનઅ ભાળ્યો. થોડીવાર થઈનઅ નેજિયામાં
 સાયકલનું' ટાપર ફાટવા જેવો અવાજ થયો. હું ભડકી મઈ. પાછી પડવા જતાં
 લેમડાનું' થડ મારી પીકમાં વાગ્યું. બે વાર ડચ ડચ થયું, નઅ પાછી ડચૂકલી.
 'મેર મુઆ જ્યાંતિડા, તનઅ થોડી ઘણીયે ધાયણુ ના રઈ'.

હું તો ડચ ડચ કરતી નેજિયાની બાજુમાં જઈનઅ ચરા ગાજુ જવા
 માંડી. જોયું નો'તું તાય નેજિયામાં જોવાઈ ગયું. જ્યાંતિ લે'ધો ગાંધીનઅ
 ડચણું લેવા વાંકો વળ્યો, તે જોઈનઅ મનઅ થોડાદોડા પે'લા તલાકાકાના
 સેતરમાં જોયેલાં તડજૂઅ માદ આયાં. મન મગજૂત કરીનઅ હડવું નથી એવો

પાછો નિરધાર કર્યો. ઈમ નક્કી કરીનઅ મેં હોઠ ભીક્યા. પણ જ્યાંતિડાનું તડખૂચ... નઅ મારા તોં બધાય બંધન તૂટી ગયા. આખી સેમ જાણી મારા હલવામાં લગી હસી હસીનઅ જેવડ વળી જવાયું. ઈમ કરતાં ચાલુઅ ડચૂકલી બંધ થઈ જઈ ઈનું તો મનઅ સાંનેય ના રહ્યું.

‘ક્યોં હસતી હે મેંયા !’

‘મેંયા ?’ હું તો ચમકી ગઈ. જોયું તો આખા શરીરે લભૂત લગાવીનઅ એક બાવો ચીપિયો ઠપકપાવતો મારાથી દસેક ગજ દૂર જોભો’તો.

‘કીસકો મેંયા કે’તા હે તુમ’લ્યા ?’

‘તુમકો’.

‘મેં મેંયા જૈસી લગતી હું ! એક તો માંગીને ખાના હે ઓર ઉપરથી હમારે જૈસી કોડી-મો કો મેંયા કેહકે મશ્કરી કરતાં હે બાવા !’

‘મેંને મશ્કરી નહિ કી મેંયા !’

‘અભી પાછા મેંયા કેહન્દા હૈ. તુમ ઈન નહિ જાનતા કે મેં તુમારા દેહાર દેખ કે ડર ગઈ હું... ચલ હટ મેરા રસ્તામાંથી...’ કહીને નેં દોડવા જોયું કયું.

‘ખડી રે મેંયા ! મેંને તુમકો ક્યોં મેંયા કહા ? જાનતી હે !’

‘ઝટ બોલ દે. મેરી પાસ સમય બહુત ઓછા હૈ ?’

‘સચમુચ કમ સમય હૈ તુમહારી પાસ મેંયા બનને કે લિયે !’

‘હે ! એ નહિ હો શકતા...’

‘ક્યોં નહિ હો શકતા ! મેરે સામને તુમહારા બાલક ઉંવા ઉંવા કર રહા હૈ.’

‘અમ’લ્યા તુમ ખોટા બોલતા હૈ. તુમારા ખસી ગયા હૈ બાવા !’

‘ગાલિયાં મત બોલ મેંયા ! તુમ આજ બાલક કો દેખોગી.’ એટલું કહીને બાવો તો કાતરોમાં જતરી ગયો.

મેં ગાલ પર હાથ ટેકવ્યો. બેંસો ચરામાં ચરતી હતી. બેંસોની પરવા કર્યા વિના હું તો એક પથરા પર બેઠી. હવઅ તડકો હાકોટા મારતો’તો. મનઅ તો કાંચ ચિંતા જોયું લાગતું નો’તું, તોય ચિંતા થવા લાગી. આ બાવો મારા બેટા શાદને આંમ કહીનઅ ગયો. મેં મારા પેટ પર હાથ ફેરવી જોયો. પેટ તો ફોરુક્સ હતું. મારી મોટીબુન શાંતિનઅ સુવાવડ માટે તેડી લાયા હતા. કા’ડે કા’ડે ઈનું પેટ વધતું જતું’તું. ઘણીવાર ઈના પેટ પર હાથ ફેરવીનઅ હું કહેતી : ‘આંમઅ શું છ !’ શાંતિ હસી લેતી. હું બહુ છદ કરતી એટલે એ કહેતી : ‘તનઅ ઈમાં ખજર ના પડઅ.’ શાંતિએ તો વાત ઉડાડી દીધેલી. પણ મનઅ જંપ વળેલો નઈ. મેં તો માનઅ પૂછી જોયેલું. માએ કીધેલું કઅ શાંતિનઅ બાબલો આવવાનો છ. માનું વેણ યાદ આયું, નઅ હું તો પથરા

પરથી ફટાક કરતી બેઠી થઈ જઈ. લાકડી હાથમાં વેંઝતી વેંઝતી ચરામાં દોડી.
ભેંસોનચ પાછી વાળીનચ હું તો ઘર તરફ નાડી.

ધેર આયો.

બાયણાનચ હાંકળ મારી હતી. નચ રણછોડ ખાટલામાં એકલો બેઠો.
બેઠો કશુંક ગાતો હતો. એના પગ પાસે સૂકુ ચામડું હવામાં અમળાતું 'તું'.
બાપાએ આ ચામડાનું કાંમ રણછોડીયાનચ ચાણુનું હોંપ્યું છે, પણ મૂંઝો
નકારો છે. મેં વાડામાં જઈનચ ભેંસોનો પોદળો નાંખ્યો. પછચ ગમોણમાં
પેઠી. ભેંસોનચ બાંધીનચ રણછોડ હાંમુ આયો. રણછોડ આકુ જોવા લાગ્યો.

‘આં નયાં બધાં?’

‘દવાખાને...’

‘માએ કંઈ કીધું’ છે.’

‘તનચ દવાખાને બોલાઈ છે.’

હાથપગ ધોવા બાયણું બોલવા જતી’તી. પછચ હાથ બગડેલા ભાળીનચ
છાંણું ધાપી નાંખવાનો વિચાર આયો. હું વાડામાં પેઠી. છાંણું ધાપતી’તી
ત્યાં મારા બાપાના બેડાનો અવાજ ઉડળાણો. એવાનચ એવા હાથે બહાર આવી.

‘તું’ હજુ આંબ જ છે ! તનચ આ રણછોડીયાએ આ બનાવવાનું કીધું નથી ?’

ઠીક લાગ હતો, બાપા રણછોડને થોડો ધમકાવી દે તો મળ આવે. મેં
રણછોડ હાંમુ જોયું. એનું મોં વિલઈ જયું ‘તું’ એટલે ‘જવા દે’ ‘ઈમ મનમાં
બોલીનચ હું તો હાથપગ ધોવા વળી. બાપા આ લેવાં આયા’તા. હું આ બનાવવા
જતાં જતાં બોલી :

‘કાકા, તમતમારે જાઓ. આ લઈનચ અપટી વગાડતાંમાં તો દવાખાને
આવી પહોંચું છું.’

બાપા ગયા. થોડીવાર પછચ હું નેકળી. રણછોડ હાંમુ કટાણું મોં
કરીનચ બોલી :

‘હવચ બેઠી રૂયા વિના ચા પી લેજે.’

‘ડાચી થવા વિના જા હવે !’

હું તો પગ પછાડતી દવાખાને ઉપડી. દવાખાને આયો તાણુચ બધાંનો
જીવ પડીકે બંધાયો હતો. માનચ આ આલીનચ હું તો એકબાજુ ઊભી રહી
ગઈ. મેં મા હાંમુ જોયું. માની આંશ્યોમાં આંસુ આવું આવું થઈ રચાંતાં.
મનચ પણ મૂંઝવણ જેવું થયું. મેં બાપાની આંજળી પકડી લીધી. પછચ મૂંઝે
મોઢે હું તો દવાખાંના હાંમુ જોવા લાગી. બાપાએ મારા માથા પર હાથ ફેરવતાં
ફેરવતાં કીધું :

‘તું’ અમ મૂંઝાઈ જઈ છે.’

‘મારૂં યુનન અ જોવી છે.

‘દાકતર અંદર જવા દેતા નથી.’

મેં દાકતરોન અ આંટોફેરા મારતા જોયા. એક દાકતરના હાથમાં મેં ચપ્પા જેવું કથુંક લાળ્યું. બાપાની આંગળી છોડાવીન અ હું તો દવાખાંતા લાણી નાહી. દરવાજા આગળ થોડાં પરગાંમમાં જૈરાં ઊભાંતાં. ઈમની વચ્ચે માથુ ઘાલીન અ હું તો દવાખાંતામાં ઘૂસી ગઈ. શાંતિના ખાટલામાં મેં લોઈ લાળ્યું. મારું તો માથું ભમી ગયું. જૂમરાણુ પાડતી હું તો દવાખાંતાની બહાર નાહી. ‘અલી, આ છોડી અમ બેકળી જઈ.’ કહીન અ મારી મા મારી પાછળ દોડી. બહાર આવીન અ મેં તો બધું ગજવી માથું ‘દોડો દોડો મારી યુનન અ લૈના હાળાવ્યાએ કાપી નાંખી.’ મારા બાપાએ મન અ શાંત કરવા પ્રયત્ન કરી જોયા. પણ હું તો હીબકે ચડીતી. દવાખાંતામાં હું જોઈન અ આવીતી. દાકતરોન અ નજે ચપ્પાં ઘોતા મેં જોયાંતા. શાંતિ આડી હોળ થઈ જઈતી. ન અ ઈના ખાટલામાં લોઈ લથપથ હતું.

બાપા મન અ વાળવા આયા. પણ હું ના માંની. મેં કીધું : ‘હું જોઈન અ આવી સું. મારી યુનના ખાટલામાં મેં લોઈ જોયું.’ બાપા આવા વખતે પણ હસવા માંડ્યા. મેં ઈમના હાલવા તરફ ધ્યાન આપ્યું જ નઈ. હું તો ઢેબાળા હોધી હોધીન અ દવાખાંતા હાંચુ નાંખવા લાગી. ‘મારા લાના દિયોરે મારી યુનન અ મારી નાંખી.’ ઈમ બોલતી બોલતી હું તો જુધ્ધે ચડી. કોઈ હાલતું તો કોઈ શુરસે થતું મન અ વાળવા મથતુંતું. ‘અરર આ ગાંડીન અ અમ કોઈ પકડતું નથી. સાવ રવેરા જોવી છે. ઘોડા જોવડી છે તોય કથું હમજતી જ નથી.’ ઈમ મારી કાફી બોલ્યાં. ન અ મારો પિત્તો ગયો. ‘તમારો બાપન અ તો કોઈ કાંય કે’તું નથી. મારી યુનનું પેટ ચીરી નાંશ્યુ તોય તમે અમ મોંમાં મગ ઝોરીન અ ઊભાં સો.’ હવ અ મન અ ભાંણી હુર ચંડ્યું. મેં તો એક અણીયાળો પથરો હાથમાં લીધો. અણીન અ થૂંકાળી કરીન અ દવાખાંતા પર હાલવાનું કરતીતી ત્યાં બાપાએ મન અ પકડી લીધી. ત્યાં તો મા દોડતી આવીન અ બાપાન અ કાંક ખુશીના હમચાર કહી ગઈ. બાપા તો ખુશખુશાલ થઈ જ્યા.

‘ગાંડી, તારી યુનન અ તો કાંય થ્યું નથી. તું તો માસી થઈ.’

‘માસી ?’ હું કાંય સમજી નઈ.

‘લે’ હેંડ !’ કહીન અ બાપાએ મારી આંગળી પકડીન અ મન અ ખેંચી. દવાખાંતાના દરવાજે આવીન અ હું તો ઊભી રહી ગઈ. હજુ તો મારી નજર

હેખાળા હોધવામાં હતી. 'લે આંનચ અંદર લઈ જાનચ...' બાપાએ મનચ માનચ વળગાડી. હું તો દવાખાનામાં જતાં કરતી હતી. અંદર જવા આના-કાંની કરવા માંડી. માથુ નેચુ કરીનચ હું બહાર લાગવાનું કરતી'તી. ત્યાં કાકીએ મારી ઘાઘરી પકડીનચ મનચ અંદર ખેંચી. 'જો તારી ખુન ચ્યાં મરી જઈ છે. તું તો રોલા જેવી છે.' કોઈ મનચ રોજુ ક્યે તે મનચ ગમતું નઈ. કાકીનેચ કશું કહેવા માટે મેં ઈમની હાંમુ ડાળા કહયા. પણ ખાટલામાં શાંતિનચ બેઠેલી જોઈનચ હું તો ફક્કા ભરતી શાંતિ પાહે દોડી ગઈ. ઈના પડખે ઉંવા ઉંવા થતુંતું. હું તાલીચા પાડીનચ હલવા માંડી. 'મા, કાકા બધાં આંમ આયો. દાકતરે શાંતિના પેટમાંથી બાબો કાઢ્યો.'

આખું દવાખાનું હસી પડ્યું.

મનચ કશું ના સમજ્યું. શાંતિએ હહતાં હહતાં મારો હાથ ખેંચીનચ ઈની જોડે બેહાડી. હું બેઠીયે ખરી. નાના બાબલાનચ જોઈનેચ હું હરખપડુડી થઈ જઈ'તી. ઈનચ રમાડવાનું મનચ મન થઈ જ્યું. પણ બધાની વચ્ચે બાબાને જિંચકવાની મારી હિંમત ના ચાલી. મારામાં અંદર ફૂલજાંબુચ શુંપ થતું હતું. જાંણી હું તો મોટી ભડભાદર થઈ ગઈ છું એવું એવું મનચ થવા લાગ્યું. ખારજો સમય ગયો તોય મનચ તો આંચથી ઉડવાનું મન થતું નો'તું. રાત પડી. મા અનચ બાપા ઘેર ગયાં હતાં. હું તો નેચચ પથારીમાં આડી પડીનચ બાબાની હાંમુ જોતી જોતી ચાણુચ જિંધી ગઈ ઈની ખબરેય ના રહી. હવારે જીઠી.

બાબલો થોડિયામાં પચ જિંચાનીચા કરતો હતો. મેં તો મલકીનચ ઈની હાંમુ જોયા કયું. મારી નજર ભીંત પર પડી. આજુબાજુ જોઈ લીધું. શાંતિ આંખો બંધ કરીનચ પડી રહી હતી. નચ દાકતરનચ આંટો મારવા આવવાને બાકી હતો. મેં તો ધીરે રહીનચ બાબલાનચ જિંચક્યો. ભીંત પરથી નજર ખસતી નો'તી. આંકુળવ્યાકુળ થઈનચ મેં મારી છાતી હાંમુ જોયું. ગફા બરાંબરના ઉપરચા હતા. બાબલાનચ મેં છાતીએ વળગાડ્યો. બાબલો એકદમ છાતીમાં માથુ મારીનચ કશુંક શોધતો હતો. એકાએક ચલચલાટ થયો. નચ શાંતિએ આંચે બોલી. ભડકીનચ બેઠી થતાં એ બોલી : 'રવેરા, તનચ કાંચ લાજશરમ છે કચ નઈ?' હું ભયભીત થઈ જઈ. જબરજસ્ત બૂલ કરી હોમ ઈમ બાબલાનચ શાંતિના બોળામાં મેલીનચ હું દરવાજા લાણી નાડી. ત્યાં મનચ હવામાં ચવાજ હંજળાયો 'મેલા...!' મેં બધે નજર કરો. મારાથી રહેવાયું નઈ. મેં મનચ ઉપકો આપ્યો. સાચે જ હવચ હું બધું પારખી ગઈ હતી. લાજ આવતી હતી એટલે મેં બે હાથમાં મોં છપાવી દીધું.

હિમાંશી શેલત

હાથ

સૂઝાં લાઠડાંની ભારીમાંથી ખેંચીને મૂકી દીધા હોય એવા બે હાથ ચારસાની ઉપર ગોઠવાયા હતા. ચારસાની પ્રકુલ્લિત લાલ લીલી ડિઝાઈન સાથે એનો કોઈ મેળ પડતો નહોતો છતાંયે એતાં લીલાં લીલાં પાન આ સૂઝા ભટ્ટ હાથને ફૂટી નીકળ્યાનો ભાસ થાય તો એ કોઈ રણુઝણુટી અનુભવવા સાબદા અને અધીરા થઈ બ્રમ્મ એ ચોક્કસ. ચારસામાં ફડફડાટ કરતાં પક્ષીઓની પાંખ કદાચ હાથને વળગી પડશે અને હાથ પણ હમણાં, અખઘડી ઊડાઊડ થઈ જશે. એવી કોઈ ભ્રાંતિનું સુખ પણ એ વાગોળતા હોય તો નવાઈ નહિ.

હાથથી શું શું થઈ શકે એ વાત જ હવે તો લગભગ વિસરાઈ ગઈ હતી. સવારથી સાંજ સુધીમાં જે કોઈ મળવા આવે અથવા તો ચારડામાં જે કોઈ દાખલ થાય એતા હાથને એ ધ્યાનથી ભ્રેષ્ઠા કરતા. પગ ભેવામાં હવે રસ પડતો નહોતો, કારણકે પગ કરતાં હાથ વધુ જીવંત અને ક્રિયાશીલ લાગતા. ત્રિવેદી સામે બેસીને એમના ઝીંચણ પર હાથ ફેરવતા ફેરવતા વાતો કરે, દેસાઈ મળવા આવે ત્યારે છાપું હાથમાં પકડી રાખે અને એના સળ દાખ્યા કરે, સુધા આવે ત્યારે સાડીનો છેડો કે વાળની લટ આમળતી રહે, સુરેન્દ્ર

ટેબલ કે બારણું જે કંઈ નજીક હોય તેના પર ટોકારા માર્યા કરે, અંબક પુરશી હવામાં અધર થઈ જવાની ખીક રાખતો હોય તેમ ચપસીને પુરશીનાં હાથા જઠડી રાખે, વસંતઘાસ વાતો કરતી વખતે હવામાં સતત હાથ ઉછાળતા રહે, તનસુખ સફ્ટરની ચાવી સુદર્શન ચક્ર પેઠે ધ્રુમાવતો રહે અને નાની ટીનું ખડખડ હસતી તાળી પાડી બેઠો...

હાથ એમની પાસે પણ હતા જ, ઠેક હમણાં સુધી, એટલે કે ચારેક મહિના પહેલાં. ઘણું કામ કરતા હતા એ હાથ, કોઈ ફરિયાદ વગર એમના તમામ આદેશો માથે ચઢાવતા હતા, અત્યારે એ શબવતૂ પડી રહ્યા હતા ચારસા ઉપર. હજી ચારેક વર્ષ એમનું આયુષ્ય લગભગ હોત તો સારું થાત, અથવા તો એ શાપિત દિવસે એમણે સુસાફરી ટાળી હોત તો સારું થાત, અથવા તો આવું બન્યું એના કરતાં તો—

એમને ખાસ લાન નહોતું અને પારાવાર પીકામાં એ જીંડા ગરક થઈ ગયેલા, છતાં અધખૂલ્લી આંખે બે ચાર શરીરો બેઈ લીધેલાં. વેરણુછેરણુ, લોહીથી લથપથ, માત્ર સફેદ ચાદર જ ઢાંકવાની બાકી હતી. એમાં કોઈથી કશું જ થઈ શકે એમ નહોતું. પહેલાં તો, એટલે કે એકાદ ફળુ પહેલાં જ એ બધાં ધબકતાં, શ્વાસનો ગરમીથી સુરક્ષિત હતાં. નિરાંતે એકાં ખાતાં હતાં. ત્યારે થયેલું કે હાથ, બમ્બી તો ગયાં. કોઈ સારાતું મોં બોયેલું સવારે, એ સાતું તે કોણ એ માદ કરવાનો થોડો પ્રયત્ન પણ કરેલો.

આ હાથની ખગર તો બહુ મોડી પડી. લાંબી ચોડી ને અધરી વાતોનો સરવાળો સીધા કે હાથ જેવા હાથ હવે નકામા. એમ તો પગેય ખાસ કામના તો નહિ જ પણ હાથ તો—

બપોરે તનસુખ આવે તો સારું. એની બેડે જરા લતાના લગ્નની વાત કરી દેવી સારી. આમ તો બધાં સારાં જ છે, પણ કોતું મન ક્યારે પલટાય તે કહેવાય નહિ. કોઈ આતીને બે ઘડી બેસતું નથી નિરાંતે. બધા કોણ બળે કયા જગે ચઢવાનાં છે તે બહાવરાં ને ઉતાવળાં આવે છે ને જાય છે. સુરેન્દ્રને કહ્યું કે બેસ તો' કે પછી આવું છું. નિરાંતે એને નિરાંત આવવાની જ નથી, આપણે ક્યાં નથી બળતાં? આ સુરેન્દ્ર નાનો હતો ને ચોરી કરેલી એવી ફરિયાદ આવેલી તે દહાડે એની એક તાણી દીધેલી ગાય પર કે પાંચેય આંગળા લાલ બેડી આવેલા. એની મા ચાર દહાડા લગી રહેલી કે છોકરાને આટલું નેરથી મારવાની થી જરૂર, સમજાવીને કામ કેમ ના લેવાય... પણ સુરેન્દ્ર એવો કે જન્મતી વખતે બેડે જ આતીને બેસે. એકાદ કોળિયો વ્હાલથી ખવડાવીએ, બરડો જરા થપથપાવીએ, ત્યારે જ એને જાંપ થાય. એમ તો રણુછાડ

પણ કહે કે ભાઈ તમારો હાથ બહુ ભારે, એને કોણ જાણે શાથી એવું લાગે. બાકી એની જોડે તો દોસ્તીના ધબ્બાનો નાતો, કો'તો એમાં જ ક્યારેક જોરથી હાથ પડી ગયો તો ના નહિ.

બહાર કોઈ આવ્યું લાગે છે. વાતચીત સંભળાયા કરે છે, પણ અવાજ પરખાતો નથી. આ ધડીએ કોણ આવ્યું હશે ? ત્રિવેદી કે દેસાઈ તો આવે વખતે ના આવે. બેય જણ ઓફિસમાં હશે. ચા-પાણીની તૈયારી ચાલતી હશે ને પાંડુ જાયે હાથે કિટલીમાંથી ચાની ધાર કરતો હશે. એની એ અદા તો ભઈ ગળબની, આમ ઉપર હાથ જમ, ને કપ ભરાવા આવે તેમ તેમ નીચો આવતો જમ, ક્યાંય ખટકો કે ઝટકો નહિ, ને પાછું એક ટીપું ચે નીચે ન પડે. છલોછલ ભરેલો કપ હોય તોયે રકાબીમાં ખાઓચિયું ના થાય. હાથની કમાલ, ખીજું તો શું કહેવાય આમાં... ને આ એધુમિનિયમનાં કિટલાં આપણાથી તો ઝલાય પણ નહિ. એનાં આંગળાં ખબર નહિ કેવાં, તે દાઝે નહિ. શર્મા ચાનો કપ આવે ત્યાં સુધી ટાઈપ કર્યા કરે, એનાં નાચતાં થરકતાં આંગળાં જોઈ શાસ્ત્રી ભાસ્તર હામેઈનિયમ વગાડતા તે યાદ આવી જાય. આંગળાં એવી મસ્ત મોજાવી ચાલમાં હોય કે બસ—

આ બહાર કોઈ સ્ક્રૂટર અટક્યું તે તનસુખ જ આવ્યો લાગે છે. એને બેલાવીને બેસાડું અને બધી વાત કરું નિરાંતે... ના, તનસુખ નથી લાગતો. એ હોય તો જરા ફાકિયું તો કરી જ લે. છેક એવો નથી નચણો. બાકી ખીજું બધાં તો ઠીકાઠીક છે. દસ વાર બેલાવીએ તો એક વાર હેંકારો દે, અને વીસ વાર બેલાવીએ ત્યારે એક વાર આવે. પગનાં ટેકાણાં નહિ, ને હાથ તો છેક કાઢી નાખવાના એટલે ઝીણી ઝીણી બાબતમાં ચે કોઈને બેલાવવાનું થાય, કશું ખાતગી જેવું મળે નહિ... એનું રડીને ચ હવે ક્યાં જવાનું ? પરમ દિવસે હાજત જેવું લાગ્યું, પણ કાંઈ પરિણામ ના આવ્યું તો શાન્ના બબડી. કે'કે ખાલી ખાલી ધક્કા ખવડાવી મહેતત કરાવ્યા કરો છો. હવે આને તે શું કહેવું ? પછી બેલાવાનો વિચાર જ માંડી વાળ્યો. નાહક જીવને પીડા.

એક આ માખીઓ બહુ પજવ્યા કરે. ટીનું વળી બેઠી હોય તો ઉડાડ્યા કરે, એને ગમ્મત ને રમત જેવું લાગે એટલે બાકી પોતાના મોં પરથી માખ પણ ખસેડી ના શકે એવો માણસ વળી જીવીને ચ શું...

વખતે હટ્ટો થઈને બેસે છે તે ખસતો જ નથી. આખી દુનિયા દોડતી હોય એનો અણસાર આવ્યા કરે. આપણે કઈ કરવાનું નહિ. સાંજ પડે એટલે હાશ થાય કે એક દિવસ ઓછો થયો, પણ પાછો તરત સણુકો જોડે કે સવાર તો પડવાની જ, અને ખીજો દહાડો ચે આમ જ, કશા ફેરફાર વિના

જવાનો. ફેરફાર થાય તો એટલું 'કેકો'ક સાવ નવું જ માણસ ખરે કાઢવા આવ્યું હોય, કેકો'તો શાન્તા આખા ચોવીસ કલાકમાં કશું કંઈયું બોલી જ ના હોય...

બારણાં પાસે ખૂબે બહુ બંધાયું છે. ઝીણો અમથો કરોળિયો, સાવ કસ્તર જેવો, અહીંથી દેખાયા કરે છે. એ ય કંઈ જતો આવતો હોય એવું લાગતું નથી. રાતે એટલામાં જ ગરેળાઓની એક સરખી પંગત દેખાય છે. નાની મોટી નહિ, એક જ સાઈઝની એ વળા નવાઈની વાત છે. પરંતુ દિવસે ગણી તો અગિયાર હતી, કાલે બાર દેખાઈ. નાનો હતો ત્યારે એક વાર રસોડામાં મારી નાખેલી. બા બહુ વઢેલી. હાથ ખેંચીને ઝોટલે બેસાડી દીધેલો, ખરે દાર અહીંથી ખસ્યો છે તો, હાથમાં દેવતા ચાંપી દઈશ. કોઈ જીવને મારવાથી કાંટા ફૂટશે હાથમાં, લાન પડે છે એવું... પછી બાપુજીએ ચોરડામાં ગોંધેલો ને ખાવાનું આપવાની મનાઈ હતી. વાડામાં વિદ્યા આવેલી ને બારીમાંથી હાથ ખેંચીને હથેળીમાં મગફળીનું પડીકું પકડાવી દીધેલું, બીજું કંઈ મળ્યું નથી એટલે અત્યારે આટલું ખાઈ લે, કોઈને કહેતો નહિ...

મહિતા પછી તો બાપાજીને બાંધવાનો વખત આવેલો. કાંઠા બોલેલા કે હસમુખને શીખવા દે, હવે કંઈ નાનો નથી એ, કાલ જીડીને કરવું પડે તો ગૂંચવાય નહિ. આમ આવ દીકરા, જે પેલી બાજુ જરા સરખી લપેટીને ખેંચ... ખભે લીધા'તા બાપાજીને તે હથેલી લાલ લાલ ને સાવ આળો થઈ ગયેલી. ગરમી બંદુ હતી ને તે દિવસે, ને પાછું સ્મશાન કેટલું દૂર... પહેલી વાર જવાનું થયેલું એટલે રસ્તો લાંબો લાંબો ખેંચાતો હોય એવું લાગેલું.

શાન્તાના હાથ અત્યારે બહુ કઠણ થઈ ગયા છે. કામ કરી ઠરીને નેતો, બાકી પરણી ત્યારે એકદમ ફૂલ્યાં ફૂલ્યાં ને વરસાદમાં પલ્લજેલા ધાસ જેવા મુલાયમ, કંડા ચે ખરા. પહેલી વાર હાથ પકડ્યો ત્યારે થયું કે આ તો શું કામ કરી શકવાની હતી, ભારે સુંવાળા લાગે છે. એમ તો વિદ્યાના હાથે ય કયાં ચોળા સુંવાળા હતા? એની હથેલીમાં એવું જ નામ લખવાની મઝા આવતી હતી. નાનાં હઈએ ત્યારે એવું એવું ગાંડુંથેલું તો થયા જ કરે. સાવ થાકી હારીને એ કહેવા આવેલી કે. ધરમાં કોઈ માનવું નથી ને આણુંદ વિવાહ કરવાની તૈયારીમાં છે બધાં ત્યારે એને ચોખ્ખું જ કહેલું કે ચાલ લાગી નીકળીએ. ઝા દેખાય બસ-રેડ, કોઈ પણ બસમાં બેસી જઈએ. ને કશી ખચ પડે તે પહેલાં પરણી જઈએ. પૈસા ચે હતા થોડા ગજવામાં, ને એ ય કેવી ઝટ દઈને તૈયાર થઈ ગયેલી. પેલો બોલ્યો કે પાંચ નંબર પરથી ઉદેપુરની બસ ઉપડવાની તૈયારીમાં છે, ને વિદ્યાના હાથ આમ અપ દઈને જકડી લીધેલો

અને દોડ્યાં તા બે ય જાણુ... સાવ ભાન ભૂલીને દોટ મૂકેલી, પણ વિદ્યાનો પરસેવે લીરસો લીરસો થયેલો હાથ ખબર નહિ કેમ કરતાં સરકી ગયો, ને તે સાથે જ એ અધવચ્ચે ઊભી રહી થઈ. બસ, ઊભી રહી તે રહી, ડરપોઠ પેટે રડવા બેઠી કે આવું નથી કરવું, ને બા શું બોલશે ને બાપાજીને ક્યું થશે ને ભાઈ ને આ ને તે—

ગઈ વાત. પછી તો વિદ્યાએ ગઈ તે ગઈ. પરદેશ જતી રહી પરણ્યા પછી તો એ તે દિવસે પકડેલો હાથ હાથમાં જ રહી ગયો એવું લાગ્યા કરેલું દિવસો સુધી. એવો તો ચપસીને પકડેલો કે છૂટે નહિ કદી એવું થયેલું, ને છૂટી ગયો તો છેક જ છૂટી ગયો... શાન્તાનો હાથ ઝાલ્યો ત્યારે ય વિદ્યાનો હાથ...

હમણાં એકાદ બપોરે એવું થયેલું કે આ બધી હાથની મોંઝાણની વાતો કરતાં કરતાં શાન્તાની આંખમાં આંસુ આવી ગયાં. એવું લાગ્યું કે અબધડી રોકતી રડતી ખોળામાં પડતું મૂકશે, ને જો એમ થાય તો આવા આવા એ હાથ ગમે તેમ કરીને એને માથે મૂકીશ, કહીશ કે રડીશ નહિ, હાથ જરા ખોટકાઈ પડ્યા તો શું વહાણૂં ફૂંપી ગયાં છે આપણાં... હજી તો બેઠાં બેઠાં ઘણું થઈ શકે એવી તાકાત છે. ધંધામાં છોકરાને પાવરધા કરી દઈશું, પછી ફિકર શી છે આપણને... જીવ ન બાળીશ, નકામી. આપણા હાથ આપણાં છોકરાં. પછી શાન્તાએ તો માથું ખોળામાં મૂક્યું જ નહિ, અને વેગળેથી જ જતી રહી, એના નસીબને માળો દેતી. દેતી. અહીં હાથ નથી ચાલવાના એવું એને કંઈ નહિ, પણ એના નસીબને ઘસરકા પડ્યા એટલું જ દુઃખ. જરા હાથ લગાડીએ તો દેવતા ચંપાયા હોય એમ ખસી જાય, જીવકું હોય એમ હાથ છટકારી કાઢે ને સલાહ આપતી જાય કે હવે માળા કરવાના આદત પાડો. આ દેહનો ઉપયોગ આવો ને આવો જ કરવાનો હોય તો ધૂળ પડી માણસના અવતારમાં...

હાથ ચારસા પર ગોઠવાયા હતા, શરીર પર ગોઠવેલી લાકડીઓ જેવા. એના પર ક્યારેક એકાદ માખ હળવેથી ઊતરી પડતી હતી, પછી ગોઠતું ન હોય એમ જરી વારે પાછી ઊઝાઝિ કરવા મંડી પડતી. માખ જતે જ જતી રહે એના જેવું બીજું સુખ એ કે ય નહિ, બેસી રહે તો કનડે ને એને ઉઝાડી તો શકાય નહિ, કારણ કે હાથ તો—

અનિત ઠાકોર

સાંમત વિવેચનની વિધાતક ભૂમિકા

પૂર્વભૂમિકા :

શ્રી સુરેશ જોષીએ આપણી કુણિત અને એકાંગી કાવ્યવિચારણામાં પાશ્ચાત્ય કાવ્યશાસ્ત્રની વિવિધ વિભાવનાઓ તથા અભિગમોના સાધાત સાલિનિવેશ પ્રવેશ કરાવ્યો. સમયની પણ એ જ માંગ હતી. એનાથી આપણા કાવ્યચિંતનના અધિયાર જળમાં પ્રક્ષેલ જન્મ્યો. કેટલીક કુણકાઓ તૂટી. નવાં પરિમાણો પ્રકટ થયાં. બારી ખૂલતા જ જાણે તાજા હવાની દહેરખી દોડી ગઈ. એ વખતે આ બધું જરૂરી હતું.

—પણ પછી સ્ટ્રેસ બદલાવો જોઈતો હતો. પોતાના કાવ્યશાસ્ત્ર માટે મથામણ શરૂ થવી જોઈતી હતી. પણ આઠમા-નવમા દશકમાં પૂર્વ અને પશ્ચિમની કાવ્યચિંતન, પરંપરાઓની આપણા સંદર્ભે સાધકતા-આધકતા (હેયોપાદેયતા) અને તેના અન્વયમ થકી ગુજરાતી સર્જકતાને પરખવા-અમાણવા માટે નવા-નાખ્યાં-પોતાના કાવ્યચિંતનના આવિષ્કાર અર્થે ઠશી જ મથામણ ન થઈ. સ્ટ્રેસ ન બદલાયો. જીવંત પશ્ચિમની વિભાવનાઓ આંદોલનો પૂરી સમજ અને

ઉચિત ભૂમિકા રચ્યા વિના આપણે ત્યાં ઠલવાતા ગયા. ઉચિત ભૂમિકા અને વિનિયોગ વિના આવી પડેલી અનુવાદાત્મક પાશ્ચાત્ય વિભાવનાઓથી વિવેચન મેદસ્વી બનતું ગયું. સ્વકીય વિચારનો એકાદ તિખારો પણ દુર્લભ બન્યો.

—પણ વિવેચનની આ ગતિવિધિથી વિપરીત, છેક ૭૦ની આસપાસથી આપણો સર્જક તો પશ્ચિમદત આધુનિક સંવિત્તિના કળા-આભાસી કૃતકતાઓથી નિર્ધાનિત બની આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક પરિષ્કરણો સિદ્ધ કરવા મથી રહ્યો હતો.

—એ જ વખતે વિવેચન તો આગળ ઠલું તેમ કરી ચૂકી ભૂમિકા રચ્યા વિના પશ્ચિમની અવનવી વિભાવનાઓ, વલણો અને આંદોલનોની અધકચરી સમજ ઠાલવતું હતું. પૂર્વ-પશ્ચિમના કાવ્યચિંતનના અન્વય તથા ગુજરાતી સાહિત્યની પરંપરાના અભિજ્ઞાન વડે પોતીકું કાવ્યશાસ્ત્ર રચવાની અભિજ્ઞતાને તો અણસાર સુધ્ધાં મળતો ન હતો/નથી.

—પરિણામે વિવેચન સર્જન સાથેની પ્રાણપ્રદ સંગતિ ગુમાવી બેઠું. આપણા સમયની આ સૌથી ભયાનક દુર્ઘટના હતી.

—જે કે આ આખી પ્રક્રિયા દરમિયાન આપણા કાવ્યચિંતનને કરો જ લાલ નથી થયો કે કેવળ ગેરલાલ જ થયો છે, એવું તો નથી જ. આ સમય ગાળામાં ધણું નવા, અવનવા વિચારો, વલણો અને અભિગમો પ્રવેશ્યાં, અશ્વકાયાં, વેરાયાં, જીહાવોહથી બૌદ્ધિકોમાં ગતિશીલતા આવી. કૃતિની સંરચના અને ભાવબોધની અભિજ્ઞતા, ભલે ધૂમિલરૂપે તો ધૂમિલરૂપે, પણ આવિષ્કૃત તો થઈ જ.

—છતાં આપણા પોતીકા કાવ્યશાસ્ત્ર માટે જે ભોંય રચાવી જોઈતી હતી, તે ન રચાઈ. વળી સર્જન સાથેની સંગતિ તૂટતાં વિવેચનની સાર્થકતાનો આધાર ખસવા લાગ્યો. વિવેચન માટે આત્મનિરીક્ષણની ધડી હતી. પણ એને બદલે આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારો તરફ તુચ્છકારની વૃત્તિ વકરવા લાગી.

અહીં મેં પાંચ-સાત વિવેચકધૂરિણોની વૃત્તિ-પ્રવૃત્તિના મુખ્યત્વે સર્જનાત્મકતાને રૂંધતા મુખ્ય તત્ત્વોને જ લક્ષ્ય કર્યા છે. કેમકે ગુજરાતી વિવેચનની આબોહવા રચવામાં, વિવેચનાત્મક અભિપ્રાય ધડવામાં અને વિવેચનના વલણો માપદંડો જોડા કરવામાં આ વિવેચકોનો જ અવાજ નિર્ણાયક રહ્યો છે. એમની કેટલીક સ્પૃહણીય ઉપલબ્ધિઓ પણ હતી. પણ એ વિશે ફરી ક્યારેક. આજે તો એમના સર્જનાત્મકતાને વિઘાતક એવા કેટલાંક વલણોને જ ફોક્સ કરવા છે. કેમકે એ ગુજરાતી સાહિત્યની ‘આજની’ અનિવાર્યતા છે.

૧. જઠાન્સાતમા દાયકામાં પશ્ચિમમાંથી આધુનિક સંવેદના અને જીવન-મૂલ્યોનું મોટું વાવાઝોડું આવ્યું. એમાં ઉદ્દેશ હતો. પણ એ તર્ક, વિતર્ક અને વિચારમાં જ કુશિલ રહ્યું. પરિણામે કૃતક, આભારી, સંદિગ્ધ, દુરથ અને ઉદ્દેશથી પોતી પડી ગયેલી કૃતિઓનો જીવાળ આવ્યો. આપણા વિવેચને પણ શુદ્ધ કળા અને રૂપરચનાવાદની વિભાવનાએ એડોપ્ટ કરી. પણ એણે શુદ્ધ કળા અને રૂપરચનાવાદની બાંજ પોષારતા પોષારતા પોંખ્યાં તો આધુનિક સંવેદના અને જીવનમૂલ્યોને જ. એ જ જળ એણે આઠમા-નવમા દશકમાં પણ ચાલુ રાખ્યું. અને પશ્ચિમપ્રેરિત આધુનિક સંવેદના અને જીવનમૂલ્યોને જ તે ઝોળતું, ખંઝોળતું, ઉપસાવતું અને પુરસ્કારતું રહ્યું. વિવેચનનું આ પહેલું જળ.

૨. પરંતુ આઠમા-નવમા દશકમાં જઠાન્સાતમા દાયકાની બૌદ્ધિકતાના સ્તરે મંદાઈ ગયેલી પશ્ચિમપ્રેરિત આધુનિક ચેતના સામેની મેચ્યોર પ્રતિક્રિયારૂપે આધુનિક ગુજરાતી ચેતના આવિષ્કૃત થઈ. આથી દેખીતી રીતે જ વિવેચન કાળગ્રસ્ત અને બેરોશ-ઉછીના પાછીના વૃત્તિ, વલણ અને માપદંડોથી આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારોને પરખવા, પામવા અને પ્રમાણવામાં નિષ્ફળ ગયું. નાણુવા છતાં એણે આત્મનિરીક્ષણ ન કર્યું. વિવેચનની આ પહેલી દિલ્લોરી.

૩. વિવેચને તોરમાં આવી જઈને પોતાની મર્યાદા-કુવડા ન સ્વીકારી. બદલે આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાને પ્રમાણવાની પોતાની અશક્તિને સંપ્રત સાહિત્યની અશક્તિરૂપે જાહેર કરી. આજે પણ (૧૯૮૦માં પણ) વિવેચન પશ્ચિમના વાદ, આંદોલન, વિભાવના, પરિભાષા, વલણ, અભિગમ અને પદ્ધતિ-રૂપ મોડેલ્સ આઠમા-નવમા દશકમાં પ્રકટેલા આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારો પર ફીટ કરવા મચી પડ્યું છે. એક જુદી જ સંસ્કૃતિમાં, જીવનપ્રણાલીમાં, અધ્યાત્મમાં, સમાજમાં, ધાર્મિક પરંપરામાં ઉદ્ભૂત સર્જક-ચેતનાને ઝોળખવા, પરખવા ને પ્રમાણવા રચાયેલા અસ્થેટીકસને ઉચિત પરિપ્રેક્ષ્ય રચ્યા વિના આધુનિક ગુજરાતી ચેતના પર લાદી દેવું કેટલું યોગ્ય છે, તે સહદયોએ વિચારવાનું છે. આથી—

(૧) એ આઠમા દશકમાં પ્રકટેલા આ નૂતન આંદોલનની ભૂમિકા તથા તેના સ્વરૂપને સમજી શક્યું નહીં, બદલે સમજવા માંગતું નથી. વિવેચનની આ બીજી દિલ્લોરી.

(૨) એ જ કારણે એને તુચ્છકારવાનું, એનું અવમૂલન કરવાનું અને એને

ડીકેડન્ટ બહેર કરી રદબાતલ કરવાનું ઝનૂન એ પ્રકટાવતું રહ્યું છે.

(૩) એ જ કારણે એ આઠમા-નવમા દશકના સંક્રાંત્યશીલ, પરિપૂર્ણતા માટે મથતા રહેલા, કૃતિપરીક્ષણમાં નિર્મમ અને પોતાની સંજ્ઞાતા વિશે સતત અસંતુષ્ટ રહેતા સર્જક તરફ ખીગધ્વર-મોટાલા બની જતલાતની સલાશિખામણે આપવા મોડી. આ ખીજું છળ હતું. દા. ત.—

સર્જકે શું કરવું ને શું ન કરવું, કઈ દિશામાં જવું ને કઈ દિશામાં ન જવું, સર્જકમાં કઈ કુણા હતી-કઈ છે ને કઈ આવશે. પશ્ચિમમાં શું શું છે ને આપણે ત્યાં શું શું નથી, ત્યાં કેવું કેવું ચાલે છે ને આપણે ત્યાં કેવું કેવું ચાલવું જોઈએ.

પશ્ચિમના સાહિત્ય અને સાહિત્યશાસ્ત્રના આસ્વાદન-અધ્યયનથી સમજ વિશદ બનવી જોઈએ, વિકસવી જોઈએ. એની સાથે તુલના કરતા કરતા આપણા સાહિત્યને ઓળખવાની, એના આગવા પોતાકા મરોડ પરખવાની શક્તિ આવવી જોઈતી હતી. પણ એને સ્થાને પશ્ચિમના ઓબ્સેશન-વળગણનું એક મોજું છેલ્લા એ દાયકાના વિવેચન પર ફરી વળેલું દેખાય છે.

(૪) કૃતિને પોતાની વ્યાસપીઠરૂપે વાપરવાની વિવેચનને આદત પડી ગઈ. એણે એને સર્જક પર ચાર્જશીટ મૂકવાનું સાધન બનાવી. પોતાની સંજ્ઞાતાની ઊણપ છુપાવવા કૃતિ પર શિરજોરી કરી. નોંધારું સંપાદન કરીને આખા દાયકાની કવિતાને નોંધારી બહેર કરી. વિવેચનનું આ ત્રીજું છળ હતું.

(૫) વિવેચનને આઠમા-નવમા દશકમાં પ્રકટેલી આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાને છટકા-સાતમા દાયકાની પશ્ચિમદત આધુનિક ચેતનાના મંદપ્રાણ કે સ્થગિત અને હસ્વીભૂત કે પૂરછૂટત સ્વરૂપ જેવા લેખક લગાડ્યા. એ એનું ચોથું છળ હતું.

(૬) પોતાની વિભાવનાઓ અને ટૂંસ આધુનિક ગુજરાતી ચેતનાના સર્જનાત્મક આવિષ્કારોને ઓળખવા પારખવામાં કામ ન લાગ્યા ત્યારે નવી વિભાવના અને માનદંડો નીપજવવાનું કૌવલ દેખાડવાને બદલે છટકા-સાતમા દાયકાના એ જ ખરચાઈ ચૂકેલા જૂના જોગીઓની ઔદ્ધિક આયાસ અને આકાંક્ષા ભરી. ભાષાના લાખરા-લવારા કે ચખરાકીલચાં ચાકચીકચવાળી કૃતક રચનાઓને ‘કવિ અનુભવને શબ્દાવવા નથી માંગતા શબ્દને અનુભવાવવા માંગે છે—’ જેવા સિંદુરલેપકા કરી મોડેલ્સરૂપે ને મૂલ્યરૂપે સ્થાપવાની કોશિશો કરી. એ એનું પાંચમું છળ હતું.

(૭) વિવેચન કૃતિબાહ્ય વિભાવનાઓ અને સ્વપુરસ્કૃત વાદ, સિદ્ધાંત અને અને પદ્ધતિઓ લઈને કૃતિમાં ઘૂસવા લાગ્યું, અને કૃતિ વિશે છાપપ્રાણી અભિપ્રાયો ફેંકવા ફટકારવા લાગ્યું. પોતાની કવિતારાણી પાસે જતાં પહેલાં

ભાવકને પગરખાં બહાર કાઢવા આદેશ આપતો વિવેચક પોતે અન્યની કૃતિઓ પાસે ખીબતા માગીલીખી આણેલા જર્મન જૂતા પહેરી દમામભેર જવા લાગ્યો. એ વિવેચનનું છઠું છળ હતું.

(૮) પોતાની અને પોતીકાઓની અકવિતાને પશ્ચિમની આછી અધૂરી વિભાવનાઓથી ઓડેડ કરવાની વૃત્તિ પ્રબળ બનવા લાગી. શ્રી ચંદ્રકાન્ત ટોપીવાળાનો ‘બ્લેક ફોરેસ્ટ’ કાવ્યસંગ્રહ અને એની પ્રસ્તાવના એનું તાજું જ ઉદાહરણ છે. આમ વિવેચનનો પોતાની કૃતિઓને રક્ષાબંધન કરવાના સાધનરૂપે ઉપયોગ એનું સાતમું છળ હતું.

૪. આધુનિક શુજરાતી ચેતનાને પ્રકટાવતી કૃતિઓની સંવેદનાને પરખવા પ્રમાણુવા ભારતીય જીવનપ્રણાલી, જીવનદર્શન, સંસ્કૃતિ, કળાઓ, અધ્યાત્મ, સમાજસંરચના, સંતપરંપરા અને બોલાશની જે સમજ અને બાબુકંડી અપેક્ષિત હતી, તે વિવેચનમાં ન હતી. એ માત્ર શહેરીકરણ અને ઔદ્યોગિકરણથી ઉમેરાયેલા નાનકડા સંવેદનને ‘કણ’ સમજીને ખોતરતો ઉપસાવતો રહ્યો. પણ શહેરીકરણ સંદર્ભે શુજરાતી ચેતનામાં કેવાં કેવાં ચરોડો પ્રકટયાં, એની આખી ભાત કેવીક સૂક્ષ્મ રીતે બદલાઈ એની એને ગતાગમ ન પડી.

૫. વિવેચને નવી વિભાવનાઓ, વાદો, વલણો, આંદોલનો અને પરિભાષાઓ આપણા કાવ્યચિંતનની પરંપરામાં ધન્નેકટ કર્યાં. પણ એ માટે અનિવાર્ય એવી જે તે સાહિત્ય અને સાહિત્યશાસ્ત્રની પરંપરા સમજ, વિભાવના વિશદતા અને આપણા સાહિત્ય તથા સાહિત્યશાસ્ત્ર સાથેના તેના અનુબંધની રચના થઈ શકી નહીં. પરિણામે સાહિત્યચિંતનમાં પરિમાણ ઉમેરાવાને અને સમજ વિકસવાને બદલે વિવિધ વાદો વિભાવનાઓ અને પરિભાષાઓની સેજભેજ થઈ ગઈ. અને અરાજકતા ઊભી થઈ.

પૂર્વ અને પશ્ચિમ મૂળભૂત રીતે જુદા પડે છે. તેથી પશ્ચિમમાં જે સંદર્ભમાં એક વિચાર પ્રકટયો હોય તેનું રેલેવન્સ રચ્યા વિના જો લઈ આવવામાં આવે તો તે મીસઇન્ટરપ્રીટ થાય ને સાથે સાથે મીસફીટ થાય. એટલે એ માટે માત્ર ઉત્સાહ નહીં વિવેક પણ જરૂરી છે.

: નિષ્કર્ષસૂત્ર :

આથી મારી દૃઢ પ્રતીતિ છે કે સાંપ્રત વિવેચન એના વિપથગામી વલણોને કારણે સર્જન સાથેની સંગતિ તોડી બેઠું છે. તેથી એ અપ્રસ્તુત જ નહીં અવરોધક અરે વિદ્વાતક બની ચૂક્યું છે.

અંત્યસમીક્ષા

(જાણુસ, - બાણુભાઈ છાડવા, ૧૯૮૮, પ્રકાશક ગીતા નાયક, ૧૨એ, ચેતન, રાજવાડી
વારકોપર-પૂર્વ, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૭, પૃ. ૧૨૦ મૂલ્ય રૂ. ૨૫)

કલાકાર મિત્રોથી, દેશવિદેશની ફિલ્મોથી સદા ઉભા આંજને હસતા રહેતા બાણુભાઈ છાડવા ટૂંકી વાર્તાની દિશામાં ધીમે પગલે આગળ ગતિ કરી રહ્યા હતા અને અકાળ અવસાને તેમની એ સર્જનાત્મક પ્રવૃત્તિનો અંત આણી દીધો. તેમની આ પ્રવૃત્તિનો આછોપાતળો ખ્યાલ આપવાના આશયથી નાયક દંપતીએ તેમની સોળેક ફેટલી રચનાઓનું સંપાદન કર્યું છે; સાથે સાથે ભૂપેન ખખ્ખર, મધુ રાયે લેખકના છલક છલક થતા રહેતા વ્યક્તિત્વનો પરિચય પણ ખૂબ જ ઉભાથી કરાવ્યો છે.

આ વાર્તાઓ કોઈ એક જ ઢાંચાને કે શૈલીને અનુસરતી નથી. ફેટલીક વાર્તાઓનો ઢાંચો સાવ પરંપરાગત છે તો ફેટલીક વાર્તાઓમાં અતિવાસ્તવવાદી, કપોળકલ્પિત લઢણોનો ઉપયોગ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં આલેખાયેલા પ્રતિભાવો પરથી એટલું જાણવા મળે છે કે તેઓ એકલવાયાપણાની લાગણી સતત અનુભવતા હતા. આને તેઓ ટૂંકી વાર્તામાં કઈ રીતે રૂપાંતરિત કરે છે એ પ્રશ્ન મહત્વનો છે.

સરઆતની ફેટલીક વાર્તાઓ પરંપરાગત ઢાંચામાં આપણા પોતીકા સંદર્ભોમાં

આ એકલવાયાપણાની લાગણી આલેખવા મથે છે. દા. ત. ‘અનામિકા’, ‘ડાંચરીનાં પાનાં’, ‘ડાંચરીનું એક પાનું’ આ ત્રણે વાર્તાના વિષયવસ્તુ સરખા છે, કથનકેન્દ્ર બદલાય છે. ‘અનામિકા’માં પિતાના મૃત્યુ પછી નામિકા ભાવુક બનીને શૈશવથી માંડીને યુવાવસ્થા સુધી પોતાનાં સંસ્મરણો વાગોળે છે. તેના પિતા કઠારમિક અને માતા સાવસામાન્ય, પરિણામે તેના પિતા કોઈ અન્ય સ્ત્રી સાથે સંબંધો બાંધી બેસે છે. આમ આ વસ્તુ સાવ ચીલાચાલુ. નામિકા પિતાના મૃત્યુ પછી તેના પિતાની પ્રિયતમાને શોધવા માગે છે. જે લેખકે ધાયું હોત તો ત્રણ સ્ત્રીઓની આંખે આ પુરુષના વ્યક્તિત્વનું આલેખન થાત અથવા નામિકાને કોઈ સંકુલ અભિજ્ઞાન થઈ શક્યું હોત. જ્યારે બીજી બે વાર્તાઓ પિતાના કેન્દ્રથી આલેખાઈ છે. આમાં પહેલી વાર્તાનું પુનરાવર્તન બીજામાં છે. દીકરીઓને વળાવ્યા પછી, દીકરાને અમેરિકા મોકલ્યા પછી ખાલીપો અનુભવતા માનવીની વેદના નિરૂપવા તરફ લેખકનું ધ્યાન છે. એક રીતે અસ્તિત્વવાદી સંદર્ભોને બદલે આ સંદર્ભો વધુ ધ્વજીય. પણ આ વાર્તાઓમાં વધુ જોડાણ પ્રગટી શક્યું નથી. ‘મારા તેજલમા’ તો ગુજરાતી સાહિત્યમાં રૂબારૂ કડીમંથ રેખાચિત્રોમાંનું એક છે. તો ‘મૂરતિયો’ જેવી વાર્તા તો પ્રિયતમ સાથે ભાગી જવા માગતી નામિકા અવસર ચૂકી જાય છે અને પાંચ વરસ પછી કુટુંબીજનોના દબાવ હેઠળ તે કોઈ મૂરતિયો પસંદ કરવા તૈયાર થાય છે એવી ‘અખંડ આનંદ’ છાપ થરાવે છે. કોઈ વાર્તામાં પરંપરાગત અને આધુનિક શૈલીનું સંમિશ્રણ છે. દા. ત. ‘ઓછાચો’. લખખીર જેલ તોડીને ભાગી આવ્યો છે એ સમાચારથી ગભરાઈ જઈને એનો દીકરો ભારમથ નાસભાગ શરૂ કરે છે. આ વાર્તા પૂરેપૂરી વાસ્તવવાદી છે. પણ એવી વાર્તા લેખક પામે જે પ્રકારની અપેક્ષા રાખે તે પછી સંતોષવી નેઈએ. ભારમંથના રઝળપાટનું, પિતાપુત્ર વચ્ચેના વેરનું કોઈ કારણ બંધુવા મળતું નથી. નામક ભાગતો ભાગતો એક સુરક્ષિત સ્થાને આવીને જીંધી જાય છે અને તેને ફરી કોઈ જગાડે છે. લેખકનો ખ્વનિ સ્પષ્ટ થઈ જાય છે.

રાજઆતની આ વાર્તાઓ પછી તેમની વાર્તાઓ જુદી દિશામાં ગતિ કરે છે. આ નવા પ્રવાહનો ખ્યાલ આપતી વાર્તાઓ છે ‘છુટકારો’, ‘જલુસ’, ‘વેરવૃક્ષ’. આ ત્રણે વાર્તાઓ અતિવાસ્તવવાદી, કપોલકલ્પિત તરવાનો ઉપયોગ કરે છે. એ વાર્તાઓ વાચ્યાર્થ સ્તરે અસ્વીકાર્ય બનતી હોઈ તેમને અન્યોક્તિ કે રૂપક તરીકે સ્વીકારવાની ફરજ પડે છે. ‘છુટકારો’ વાર્તાનો આરંભ વાસ્તવવાદી વર્ણનથી થાય છે ખરો પણ તે જુદા પ્રકારની છે એનો ખ્યાલ તરત જ ‘એના એક એક સિસકારે એના વાળમાં ઈયળો ફરી વળતી હતી’ જેવી ઉક્તિથી આવી જશે અને પછી તો વાર્તાકાર સાવ જુદા જ વાતાવરણમાં આપણને લઈ

જન્ય છે - 'માના શરીર પર' એકેય વસ્તુનું આવરણ ન હતું. ગરદનની નીચે પીઠ પર એક કાળું લાખુ પીગળી રહેલા ઝાળની જેમ ચમકી રહ્યું હતું. લાખા-માંથી લાલ કીડીઓની હાર અપાટાબંધ સરતી બહાર પડતી હતી'.

વાર્તાનો નાયક રાજુ મા પાસેથી સાંભળેલી છાની વાતને રૂમાલમાં વીંટીને જેની 'નાભિમાંથી સાપોલિયા વિચાતાં રહેતાં' હતાં એ લાખુ વાણિયાની છોડી પાસે જઈને તેના ડોક મરડી નાખે છે. એના શબને રૂમાલમાં વીંટીને બહાર આવે છે. પછી તે વાણિયાની મેડીને લાગતી આગ, છોડીને અગ્નિસંસ્કાર જેવી ઘટનાઓને અંતે નાયકનું મૃત્યુ - અર્થાત્ તેનો છુટકારો. લેખકમાં વાતાવરણ જમાવવાની આવડત છે, તાજગીભર્યાં વર્ણન છે અને છતાં મહત્વનું કશુંક જૂટે છે એવું લાગ્યા કરે છે. અતિવાસ્તવવાદનું પણ કાવ્યશાસ્ત્ર તો બિપજનું જોઈએ. આની સરખામણીમાં ખીજ વાર્તા 'જણસ' વધુ સંતોષજનક છે, આ આ વાર્તાનો નાયક 'કોઈનું' સંપેતરું પરોપકાર વૃત્તિથી શુદ્ધરમલ નામના કબાડીને ત્યાં પહોંચાડવા જાય છે પણ એ આખી દુકાન જ અદૃશ્ય થઈ ગયેલી જુએ છે. કદાચ ભળતા સ્ટેશને આવ્યો હશે એવી ખીજની સલાહ માનીને ખીજે સ્થળે જાય છે તો ત્યાં પણ દુકાનો અદૃશ્ય થયેલી જુએ છે અને છેવટે જ્યારે મળે છે ત્યારે એ નામને બદલે ખીજું જ કોઈ નામ નીકળે છે અને તેની જેમ ખીજ અનેક લોકો આવા જંતર - સંપેતરાં સોંપવા આવ્યા હતા તેમની લાઈનમાં તે ભોલો રહી જાય છે. મધુ રાયની વાર્તાસૃષ્ટિનો પાસ આ વાર્તાને ખેડો છે. અહીં અન્યોક્તિ દ્વારા કથયિતવ્યની પણ સ્પષ્ટતા થાય છે. 'વંશવૃક્ષ' એક ફેન્ટસી છે. વાર્તાનો નાયક આખી જિંદગી ભાર લઈ લઈને ફરે છે અને હવે શરીર સાથે અભિન્ન બની ગયેલા ભારમાંથી મુક્તિ કોઈ સારી વ્યક્તિ સ્વેચ્છાએ એ ભાર ઉપાડી લે તો જ સાંપડે તેમ છે - પણ એ ભાર લેવા કોઈ તૈયાર થતું નથી - છેવટે એક ભૂત એ ભાર લેવા તૈયાર થાય છે કારણ કે તે આડ પર લટકી લટકીને ત્રાસી ગયું છે. પણ જેવો ભાર બિતરે છે તેવો જ એ નાયક ભૂતની જેમ આડની ડાળે લટકી પડે છે. અહીં પણ વાર્તાનો ધ્વનિ મુખરિત બનીને પ્રગટી બિઠ્યો છે.

આ પ્રકારની વાર્તાઓ ભલે ખીજ કોઈની અસર ઝીલીને બનતી હોય પણ એ દિશામાં આગળ વધી શકાયું હોત તો પાછળથી સ્વંકીય મુદ્રા આપોઆપ બિપસી આવત. પણ આ સ્વંકીય મુદ્રા પ્રગટવાની ઘડી તેમના અવસાને અશક્ય બનાવી દીધી. 'માણસ નામે એક શોધ' સૂત્રાત્મક, નાના પ્રસંગોવાળી છે, 'પરમ તેજ' જેવી વાર્તા નિબંધાત્મક છે. 'શહાના' જેવી વાર્તામાં પૂર્વાધિ-ઉત્તરાધિ

વચ્ચે કાંઈ મેળ ખાતો નથી. બાહ્ય અને અંમૃતા પ્રીતમ અને નાતાલનું દિવસી તો દસ્તાવેજી થઈના છે—જેમાં વિવેચનાત્મક દષ્ટિકોણ પણ હતો થાય છે. બાહ્યભાઈ જાડવાએ પોતાની હયાતીમાં આ વાર્તાઓ પ્રકટ કરી હોત તો વધુ આકરી શિસ્તથી વાર્તાઓ સંપાદિત થાત. ભરત નામકે આ મરણોત્તર પ્રકાશનમાં ઝાઝી કાપકૃપ કરી નથી, વાચકો સમક્ષ મોટા ભાગની કૃતિઓ ધરી દેવાનું તેમનું વલણ સમન્વય એવું છે. ધંધાદારી પ્રકાશકો આવી કામગીરી કરતા જ નથી એવા વાતાવરણમાં આવો સંગ્રહ પ્રકટ કરવાનું સાહસ પણ અભિનંદનપાત્ર છે.

(૧૭-૪-૬૦)

—શિરીષ પંચાલ

એતદ્ પરિવાર માટે

સંપાદન અને વ્યવસ્થા અંગેના પત્રવ્યવહાર હવે પછી આ સરનામે કરવો.

ચંદ્રિકા-શિરીષ પંચાલ

૨૩૩, રાજસક્તી સોસાયટી, રેલિફેશન એકસચેન્જ સામે,

જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૬૦૦૧૫

—અને છેલ્લે

સાહિત્યિક સંશોધનનાં કેટલાંક ક્ષેત્ર આપણે ત્યાં ઉપેક્ષિત રહ્યાં છે. એને કારણે ઘણી વખત સાહિત્યિક સંશોધન વિવેચનનો કે મધ્યકાલીન કૃતિ સંપાદનનો પર્યાય બની જાય છે. આવું એક સંશોધન સાહિત્યનાં સામયિકોને લગતું છે. વર્ષો પહેલાં 'ટ્રાવેલવાર્ટરલી'એ ક્લિટલ મેગેઝીન વિશે એક ચિરસ્મરણીય વિશેષાંક બહાર પાડ્યો હતો. તેમાં યુ. એસ. એ.માંથી પ્રગટ થયેલાં આવાં ક્લિટલ મેગેઝીનના ખરીતાઓ, સંપાદન પદ્ધતિ, અર્પણ, વ્યવસ્થાતંત્ર વિશે ખૂબ જ વિદ્વતાપૂર્ણ લેખો પ્રગટ થયા હતા. અમેરિકા-યુરોપની પરિસ્થિતિ સાથે આપણી પરિસ્થિતિની સરખામણી ન થઈ શકે, તેમ છતાં એક હકીકત યાદ રાખવી જોઈએ કે હાં ત્રણ હજાર નકલો બહાર પાડતાં સામયિકોને પણ ક્લિટલ મેગેઝીન તરીકે ઓળખાવવામાં આવે છે. શુબરાતી ભાષામાં 'પરબ'ના ફેલાવો પણ ત્રણ હજાર જેટલો નહીં હોય. એક જનગૃહ પ્રબુ તરીકે આપણે બહુ ઊણા પુરવાર થયા છે કારણ કે સામયિકને ટકાવી રાખવા માટે આપણે ખૂબ જ ઉદ્યમ કરવો પડે છે. તાજેતરમાં જ 'ગદ્યપર્વ'ને માટે ભારતભરના ચિત્રકારોએ પોતાનાં ચિત્રો આપીને એને સહાયભૂત થવા માટે જે ઉપમા દાખવી એ આવકારપાત્ર હોવા છતાં મૂળ પ્રશ્ન તો એવો ને એવો અનુત્તરિત

રહે જ છે કે શુન્નરાત્રી ભાષામાં કેમ અવારનવાર આવી કટોકટી ઊભી થાય છે ? કેટલાક સામયિક સાથે સંપાદકીય વ્યક્તિત્વ અનિવાર્યપણે સંકળાયેલું હોય છે, એટલે એવી વ્યક્તિ જ્યારે સામયિક આટોપી લે અથવા એનું અવસાન થાય ત્યારે એ સામયિકને હસતા મોઢે વિદાય જ આપવાની હોય. 'કુમાર', 'સંસ્કૃતિ' જેવાં સામયિકો કરી ચાલુ ન જ થઈ શકે. પણ કેટલાંક સામયિકની અનિવાર્યતા કોઈ પણ જમાને રહેવાની દા. ત. 'અંધ' એને બહુ જ સહેલાઈથી ટકાવી શકાયું હોત પણ ન ટકાવી શક્યા. સાહિત્યનાં ઉચ્ચ ધોરણો જાળવીને પ્રગટ થતાં સામયિકોને કોઈ પણ આશ્રય વિના ટકી રહેવું બહુ મુશ્કેલ હોય છે એ વાત સાચી, પણ 'અંધ' વિવેચનનું સામયિક ન હતું, એક રીતે કહીએ તો માહિતીપૂરક પણ બની રહેતું હતું, આનો અર્થ એવો નહીં કે એ સામયિકની સમીક્ષાઓ સામાન્ય કક્ષાની હતી. પ્રમોદકુમાર પટેલ, જ્યંત કાકરી, રાધેશ્યામ શર્મા વગેરે મિત્રોની સમીક્ષાઓ સાહિત્યવિવેચનનાં ઉત્તમ ધોરણો પૂરાં પાડતી રહી હતી. આજે 'અંધ'ની અનુપસ્થિતિ લગભગ દરેક સાહિત્યકારને, વિદ્વાસંસ્થાને, સાહિત્યપ્રેમીને સાથે છે. આ સંજોગો જોતાં આવા સામયિક વિના શુન્નરાત્રને ન જ ચાલે. આ ઊણુપ પ્રત્યે ઘણા બધા ધ્યાન દોરતા આવ્યા હોવા છતાં આ દિશામાં કોઈ નક્કર પગલાં લેવાતાં નથી. પ્રશ્ન એ થાય કે આવું સામયિક શા માટે આપણે પ્રગટ કરી શકતા નથી ?

સ્વાભાવિક છે કે આવું સામયિક માસિક જ હોવું જોઈએ. આવું કારણ કેપાલખર્ચમાં ખચત ઠેરી શકાય (વાસ્તવમાં તો બિનધંધાદારી સામયિકોને પણ માસિક પ્રકારનાં સામયિકોને અપાતી કેપાલખર્ચરાહત મળવી જોઈએ) એ નથી. આ સમયગાળામાં પ્રગટ થઈ રહેલાં મુસ્તકોની સંખ્યાને જોતાં માસિક દ્વારા જ આવી કશીક અર્થપૂર્ણ પ્રવૃત્તિ કરી શકાય. શુન્નરાત્ર લેણે આર્થિક રીતે સમૃદ્ધ કહેવાતું હશે પણ એ એક હકીકત છે કે આવી કશી પ્રવૃત્તિ સ્વાવલંબી પુરવાર થતી નથી પછી એ દ્વારા અર્થોપાર્જનની તો વાત જ કયાં ?

આવું સામયિક વિવેચનાત્મક કે સંશોધનાત્મક બનવા બદલ ત્યારે મુશ્કેલીઓ ઊભી થાય છે. જે પ્રકારની સામગ્રી અન્યત્ર પ્રગટ થઈ શકતી હોય એ સામગ્રી આવા સામયિકમાં પ્રગટ નહીં કરવી જોઈએ. વળી આવું સામયિકમાં આવતી સમીક્ષાઓ અત્યંત આલોચનાત્મક, મૂલ્યાંકનલક્ષી ન હોય તો પણ ચાલે. સ્વાભાવિક છે કે સાહિત્યવિવેચનનાં સામયિકોમાં પ્રગટ થતી સમીક્ષાઓ આવું જ ધોરણ હોય તે ધોરણ માત્ર અવલોકનના સામયિકમાં ન હોઈ શકે. સંપાદકની સાહિત્ય વિભાવનાનું પ્રતિબિંબ તેમાં પડવું જ જોઈએ એવો

આમલ રાખી ન શકાય. એટલા જ માટે કોઈ પણ પ્રકારની સેન-શરણીપનો ભાગ આવું સામયિક ન બને એ ખાસ બેયું બેઈએ. અહીં એક બીજો પ્રશ્ન ઊભો થાય કે આ સામયિકનું ક્ષેત્ર કેટલું સીમિત રાખવું? સાહિત્ય પૂરતું કે ગુજરાતી ભાષામાં પ્રગટ થતાં પુસ્તકોને પણ આવરી લેવાં? બીજો વિકલ્પ સાદર્શ છે પરંતુ એ માટેની વ્યવસ્થા પુષ્ટળ જહેમત માગી લે. એટલે આરંભના તબક્કે સાહિત્ય પૂરતું ક્ષેત્ર મર્યાદિત કરવું. ત્યાર પછી ધીમે ધીમે સાહિત્યની ગહાર જઈને પણ સમીક્ષાઓ આપવી. ઓછામાં ઓછું આવું સામયિક એક સેવા તો બનવી શકે કે વર્ષ દરમિયાન પ્રગટ થયેલાં ગદ્યાં જ પુસ્તકોની સામગ્રી સૂચિ પ્રગટ કરી આપે. આવી સૂચિના અભાવે ઘણી ગદી સાહિત્ય ખોટી પ્રવેશી જાય છે. મધ્યકાલીન સાહિત્ય ખોટી હોય, અર્વાચીન-આધુનિક જમાનામાં તો સાહિત્ય ખોટી હોય જ નહીં. એવો પ્રશ્ન સદલાગ્યે કોઈ સેવક નથી. એટલે આપણે પેઢીને માટે આવું કસંક તો હરગીઝ ચલાવી લેવું ન બેઈએ. વર્ષ દરમિયાન પ્રગટ થતાં પુસ્તકોની વર્ગીકૃત સૂચિઓ, અભ્યાસ સામગ્રીની સૂચિઓ-સામયિકોની લેખ સૂચિઓ પશ્ચિમમાં જે રીતે પ્રગટ થાય છે તે બેઈને હમેશા થયા કરે છે કે આવું આપણે ત્યાં ક્યારે થશે? અને આને માટે એવી કશી અભૂતપૂર્વ તૈયારીની જરૂર નથી. સાચ થોડી નિષ્કા અને જવાબદારીની સભાનતા બસ છે.

ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યમાં પ્રગટ થયેલા એકેએક સામયિકની સૂચિ તૈયાર થવી બેઈએ. 'જ્ઞાનમુદ્રા' જેવાં સામયિકોની સૂચિ ધીરુભાઈ ઠાકરે કરી છે તે અહીં તરત યાદ આવે. સામયિકોની આવી સૂચિ તૈયાર થાય એટલે બીજાં બે કામ કરવાનાં રહે. એક તો એ સામયિકની સામગ્રીનું જે કંઈ ઉત્તમ હોય તેનું ચયન. ઐતિહાસિક રીતે તો આવા ચયનનું મૂલ્ય જગન્નાણીતું છે અને બીજું કામ એ સામયિકે ગુજરાતી ભાષાસાહિત્યના ઘડતરમાં કેવો ભાગ ભજવ્યો, કયા નવા લેખકોને પ્રકાશમાં આપ્યાં, કેવાં પ્રકારનાં સાહિત્યિક મૂલ્યોનું ઘડતર કર્યું, સાહિત્યરુચિને કઈ રીતે વળાંક આપ્યો તેની નિર્મમ તપાસ કરવામાં જે બેખમો હોય છે તે ભૂતકાળની ટીકા કરવામાં નથી હોતાં એટલે વર્તમાનની ટીકા કોઈ પણ પ્રકારનાં સમાધાનો વિના એ પ્રકારનાં મૂલ્યાંકન આપણે કરી શકાયું.

25 AUG 1990

અકાશ ના પદચિહ્ન આકાશમાં રાખે;
આદ્ય જનુ જાણે તેથી ચિરદિન રહે.
—વપીન્દ્રનાથ ઠાકુર

ESKAY FINE CHEMICALS

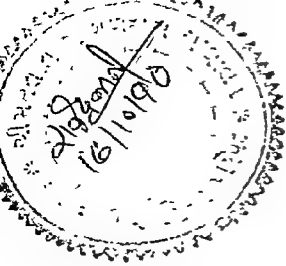
Mfgr of X-Ray Barium

Mehta Mahal

15, Mathew Road

BOMBAY-400 004

Tel: 811 9800



એતદ

વર્ષ : ૧૧ અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૦

શિલ્પિય સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એતદ્ ૧૦૨

વર્ષ ૧૧ : અંક ૨ : એપ્રિલ-જૂન, ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ ભરવાનાં રૂપેળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૪૪

જયંતિ પરિખ માલંચ, ૪૨૭, ૧૦મો ફરતો

ચેમ્બૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૦૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,

ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના પાદરા રોડ, વડોદરા-૩૬૦૦૧૫

સરપાઠકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના
પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

મુદ્રણસ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, ગિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ਐਨਏ

ਵર્ਗ : ੧੧ ਅੰਕ ੨ : ਅਪ੍ਰਿਲ-ਜੂਨ, ੧੯੬੦

નિખિલ ખારોડ

ખારોડોડા / (૧) અગરિયા

નથી ઉછળતા તરંગો
ધૂધવતા નથી દરિયા અહીં
મુલાયમ રેતી નથી
કે નથી કિનારો.
અસીમ રેતાળ ફલક પર
ફફડી રહ્યાં
ઠંતાન ઢાંક્યાં
ઝૂંપડાં
છુટાછવાયાં.
સોંસરતી ઊતરી ગઈ છે ખારોડ
ને થઈ જમા
જમીનના પેટાળમાં.
જા'ડે જા'ડે ખોદીને
છલેચે પાણી બધાં
બહાર કાઢીને
કેટલુંક ખીવે
કેટલુંક પાથરે
ને તડકે તપે
કાળામસ દેહો
ત્યારે બાજે
ક્ષારની પોપડી
ચામડી પર, જમીન પર.

ખારાચોડા (૨) / જિહાન

ઉછળતા ઝડપભેર

ઉમટી આવે તરંગો ક્યારેક

પણ પહોંચે ન પહોંચે જંગરા સુધી

ત્યાં ફસડાઈ પડે

ને અફળાતાં પાછાં ફરે પાણી

હીણ ઠંક્યા ક્ષારકુંડલી પણ પાથરતાં

જીંડેથી ધસારો માય ત્યાં તો

ને અમળાતી વળખાતી

જિહાને ચડે

ખારારણની રેતીમય કુનિયા.

કોઈની પાંપણે ખડકાંય

તો ભાંજે થર પર થર કોઈને માથે.

રેતી મઢી કોઈની ચામડી ચળકે

ભૂખરી કથ્થાઈ ઢવા શ્વસતી

ખખડેલી છાતીઓનાં પોલાણોમાં.

રેતકણે પડવાય

ને ખેંચાતા જીંચકાતા શરીર.

જિહાન થઈ વહી ભય.

જયદેવ શુકલ

પાંચ રચના

પડદો.

પડદો.

અન્ધાર ખસતાં

ચોખ્ખો દેખાય પડદો.

થોડી પળોમાં

ખલુખલુટ સાથે પડદો ખસે.

બધું ઝળાંહળાં.

ચોખ્ખેચોખ્ખો...

પડદો.

પડદો જરાય હાલે નહીં.

જાણે લોખણનો.

પવનના સપાટે

પડદો સહેજ ખસે.

જિંચકાય.

બન્ધ બારણા પર

પડદો પડે છે.

કચારેક

કચારેક

ઘોડો હોય ત્યારે

સગામ ખેંચી

જંગલો ખૂંદવાનો ઉમળકો ન થાય.

એની હથુડણાટી

ખીખ અહ પર ઉછાળા દે.

કચારેક

જન વિતા, સગામ વિતા

પલાણી

અળણી ઉમડખાગડ ફેડીએ

ઝલ્લો સર કરવાનો

હથુડણાટ ઉછળે.

કચારેક

ઘોડો

આપણા વિતા જ

નક્કો ઉલ્લંઘવા હથુડણે.

જીડે.

ને સવાર થઈ જાય મૂર્ચ પર !

જીવત

કાં તો...

સાંજ.

ઝોટલો.

ઝોટલા પર આરામ-ખુરશી.

આરામ-ખુરશીમાં ધોતિયું ને કકની પહેરેલો વૃદ્ધ.

વૃદ્ધનો ડાબો ખભો શેકતો તડકે.

વાળ રૂપેરી.

શેરીમાં ભસવું ફૂતરું.

ઘસાયેલી ફેમનાં ચરમાં પાછળ લીની આંખો.

અવાજ ઘેરો, સહેજ તીખો.

ચપટી વચ્ચે ગુલાબ-છાપ તપખીર.

પસાર થતાંને પાસે બોલાવી પૂછે છે :

‘દીકરા, તેં...’

કાં તો અવાજ નીકળતો નથી

કાં તો...

આરામ-ખુરશીમાં

ફસડાઈ પકું છું.

સળગી ઊઠે છે...

છાપરા પર

લોખ્ણડના કઠેરામાંથી આવતો

ચન્દ્ર-પ્રકાશ.

શરીર પર પથરાતી જળ.

એકલો સિગરેટ ખીતો માણસ.

બન્ધ દરવાજો

ટોકારા મારતી નજર.

હવાનાં સૂસવાટથી

વહેવું ડામાડોળ છાપડું.

બાજુમાં સમ્બાતો પડ્યાયો.
ફેલાતો હાથ.
નારંગી તણુખાથી
સળગી બેઠે છે આકારા.

લખોટી

(ચિ. જનનિતક માટે)

૧

અન્ધારામાં
તારા હાથમાંથી
સરી પડેલી લખોટીને
ઉછળતી ઉછળતી સાંભળું છું.
ટપ્ ઢઈને
ખોળામાં ખાવી પડે છે.
એ જ પળે લાઈટ થાય છે.
'હાઉ'ઝ પેટ અમ્માયર ?'
તથે ચોરકાને ભરી દેતા શબ્દો
પડ્યાય છે.

૨

માથું સહેજ તમાવી
ભરાભર પથારી વચ્ચે
બેઠી છે લખોટી.
અનેક દાવની કાગરચીતરી કાણે
ઉછળે છે
નિસોરી આંખમાં.
હાથમાં લેતાં જ
તારી આંખળાઓ
ખીલીને શું ચાઈ ગઈ
મારી આંખળાઓ સાથે.

રાધેશ્યામ શર્મા

લોંચતળિયે

સિમેન્ટ પીલવાના સંચાની
ઝરગડી પેઠ ગોળમટોળ ઘૂમતો કરું
જાઉં જાઉં જાઉં છું કહું કરું છતાં
ત્યાંનો ત્યાં

પ્રસ્વેદનિંદ્રુ લૂછતો ચરું.

ચાણું છું ઊંચી ઊંચી ઇમારતો
રચતો કલમી જાંડી ઇમારતો

સિદ્ધમેન અગ્રમે લઈ જવા ઊર્ધ્વ આતુર
ટીપ માગ્યા વગર બહુ પડાવી લેવા ચતુર

આ દોરતોયેન્દ્રુ

આ અહીં વસ્યો લોંચતળિયાનો આદમી
મૌન મીઠા મુઝ કરોળિયાની આ અકાદમી

રેતીકાંચકાંકરેટકતેડાં ડાશત્રિકમળું આ જંગલ
તરુવરેના હરિયાળાં મુકામને વધેરી પ્રસરાવશે મંગલ

માનીને મરકતો હતા કે હોઈશ હું એકલો
સરધસના સર્પ શપથ લે, નદીના નીર નાથવાની ટેક લો

ખળખળ ખળખળ સાંભળીને મેં કાન દીધા
તળિયાના તળ માનવીએ આશાનાં પાન પીધાં.

કાશ લઈ મંડી પડ્યો જાતને ગણાવી ભડ
ખૂણ ઊંડે ખણુ ખોદતાં હાથ લાગ્યું શુષ્ક થડ !

રમણિક અગ્રાવત

આપણી વચ્ચે

રસ્તાની લીડમાં જે મને સાવ ધસાઈને ચાલે છે
એને શોધું છું.

ક્યારેક એકાન્તમાં મારાથી થોડેક છેટે જઈ
જે મને સતત ટીકી રહે છે

એને.

પેલો અનુદયો આદમી હસી પડ્યો અમસ્તો

એમ ક્યારેક ફરકી જવું મનમાં

હજી પકડું ન પકડું ત્યાં—

સાંજની છેલ્લી જસતાં ફૂટબોલ પર લટકી

એ કોણ જવું રહ્યું ?

મોડી સાંજે અસાવધપણે ધરમાં પ્રવેશતાં

કોણ આવકારવું જિલું રહ્યું બારણામાં કદીક ?

કેટલોય કાળ વીત્યે મજબૂતા અમે બે મિત્રો

વાળમાં થોડી સફેદ છાંટ, કપાળમાં જિંડા ચીલા બેથાર

ડાબા નસકોરામાંથી ડોકાતો પાકો વાળ

અમે હસી હસી વાતો કરતા રહ્યાં

અને કોઈ ક્યારનું વચ્ચે આવી બેસી ગયું

જાડી હથેળીઓમાં હું ફાળો પરસેવો

વારે વારે ઉમટતાં અટહાસમે પગલે પગલે

કોઈ ક્યારે સરકી ગયું નીરવતામાં એની તમા ન રહી...

મોડી રાતે

કિચકાતી બારો, સુમસામ શેરી, ઝોકે ચઢ્યો પવન

સ્ટ્રીટ લાઈટના ઝાંખા અજવાસમાં દૂર—

“...અરે કોઈ—”



કીર્તિદા ભેશી

અખ્યાજીવિત્તવિચારસંવાદનો તત્ત્વવિચાર

અખ્યાજીમાં તત્ત્વવિચારનું ધણું જિંડાણ છે, પરંતુ તેઓ કેવળ શાસ્ત્રીય તત્ત્વવિચારક નથી, અનુભવી સંત છે. એમનું લક્ષ્ય કોઈ દાર્શનિક મતની તાર્કિક સ્થાપના નથી પરંતુ જીવનસાધના છે અને તે માટે આવશ્યક એવો તત્ત્વવિચાર તેઓ રજૂ કરી રહ્યા હોય છે. આથી એમની કૃતિઓમાં વિષયની ક્રમબદ્ધ રજૂઆત અને વ્યવસ્થિત ખંડનમંડનપરિપાટીનું અનુસરણ ધણી વાર જોવા મળતું નથી. વિચારોના જાણે તણખા જડતા હોય છે અને એના પ્રકાશમાં સાધનામાર્ગનું દિગ્દર્શન કરવામાં આવે છે. ‘ચિત્તવિચારસંવાદ’માં તે આ ઉપરાંત ચિત્ત અને વિચારના સજીવતાલક્ષી સંવાદની રીતિ અખ્યાજીએ અપનાવી છે. એમાં એક વિચારમાંથી બીજો વિચાર જે રીતે ફૂટે તે રીતે ફૂટવા દેવામાં આવ્યો છે. આથી ક્યારેક વિચારપ્રવાહ અણધારી દિશામાં ફેંટાય છે, ક્યારેક ખંડિત થાય છે, ક્યારેક કેટલીક વાતો જુદાજુદા સંદર્ભે પુનરાવૃત્ત થાય છે. અખ્યાજીની કૃતિનું એક મહત્ત્વનું બળ તે દષ્ટાંતો છે. એકનો એક મુદ્દો જુદાં-જુદાં દષ્ટાંતચિત્રોથી રજૂ થાય એમ પણ બને છે. અહીં ચિત્ત પાસે કેટલીક દાર્શનિક ભૂમિકા હોવાનું માનીને ચાલવામાં આવ્યું છે તેથી કેટલોક તત્ત્વવિચાર-લાઘવથી, માત્ર નિર્દેશ રૂપે કે અજીકડતો દાખલ થયો છે.

આથી આ કૃતિમાંથી સળંગસૂત્ર તત્ત્વવિચાર તારવવાનું કામ ખાસ્સો શ્રમ-
માગી લે છે. એવો શ્રમ કરીએ તે પછી અખાજના તત્ત્વવિચારને સંક્ષેપમાં આ-
રીતે મૂકી શકાય એવું લાગે છે. કેટલાક વિશેષ લક્ષ્ય એવંતા મુદ્દાઓ પણ જડી
આવે છે.

આ કૃતિમાં અખાજનું મુખ્ય લક્ષ્ય ચિત્તને એના સ્વ-સ્વરૂપની એટલેકે
ચિદ્-સ્વરૂપની લાજ કરાવવાનું છે. ‘ચિત્ત’ શબ્દ બહી જીવપણાનો વિશાળ
અંકેત ધરાવે છે (જુઓ હવે પછી ‘ચિત્ત અને ચિદ્’ એ નોંધ) એટલે એમ કહી
શકાય કે જીવ બહુ જ છે એની પ્રતીતિ કરાવવી એ આ કૃતિનું લક્ષ્ય છે.
વેદાંતદષ્ટિએ ચૈતન્યના ત્રણ આવિર્ભાવો છે - દૈવલ્યબ્રહ્મ (ચિદ્), ઈશ્વર અને જીવ.
સ્વાભાવિક રીતે જ આથી એ ત્રણનું સ્વરૂપ સ્ફુટ કરવાનું અને એમની વચ્ચે
કઈ રીતે એકતા છે એ સમજાવવાનું આવે તથા જડ જગતના એમની સાથેના
સંબંધનો ખુલાસો કરવાનો રહે.

પહેલી દષ્ટિએ તો દૈવલ્ય, ઈશ્વર અને જીવ એવાં ત્રણ પદોનો - ઘટકોનો.
સ્વીકાર કરીએ એટલે મૂળ વસ્તુની એકતાનો ખ્યાલ ખંડિત થતો જણાય છે.
દૈવલ્ય અદ્ભુત, ઈશ્વર સામર્થ્યવાન અને જીવ તો કર્માધીન (૪૨-૪૪) પરંતુ
અખાજ ઈશ્વરપદનો તો વિલક્ષણ રીતે છેદ ઉઠાડી દે છે. એ ઈશ્વરત્વને સાપેક્ષ
અને જીવત્વ સાથે સંલગ્ન તત્ત્વ ગણાવે છે. અખંડ ઈશ્વરતા - સર્વાવાસ ઈશ્વરતા
એ દૈવલ્યબ્રહ્મમાં જ જુએ છે. આથી જ ઈશ્વરની સ્થિતિને એ ઇચ્છવા જેવી
ગણુતા નથી, એ દૈવલ્યબ્રહ્મથી દૂરની જ અવસ્થા છે (૧૫-૧૬, ૪૬-૫૫; જુઓ
હવે પછી ‘ઈશ્વર અને ઈશ્વરતા કે ઐશ્વર્ય’ એ નોંધ).

ઈશ્વરપદનો આ રીતે છેદ જડી જતાં માત્ર જીવ અને બ્રહ્મની એકતા જ
પ્રતિપાદિત કરવાની રહે છે. એમાં બે પ્રકારના કાવડોનો સામનો કરવાનો રહે
છે. જીવને બ્રહ્મમાં ભેળવવો એ બાંહે જીવત્વને ખોવા જેવું લાગે છે. જીવત્વથી
જ સઘળી પ્રવૃત્તિ છે, એ જીવત્વ ખોઈ નાખીએ તો સઘળી પૂંજ ખોઈ નાખ્યા.
જેવું લાગે (૨૧-૨૨), સંકલ્પો, ઇચ્છા, કામના એ જીવત્વની નિશાની. એ
શ્રમાવીએ તો જડતા ગણાય (૨૭-૨૮). એ પોતાનું ક્યું ન થતું હોય તો તે
વસ્તુરૂપ શુદ્ધ ચેતન આત્મા છે એવું કઈ રીતે કહી શકાય? (૧૧) ઇચ્છાને
રૂંધવી એમાં સ્વતંત્રતા કયાં રહી? (૧૪૩-૪૪) આનો અખાજનો જવાબ બહુ
સીધો છે. જો કંઈ આપતિ છે તે હુપણાને લીધે છે. હુપણું એટલે દેહભાવ,
દેહાભિમાન, દેહને ‘હુ’ ગણુવો તે (૩૬). આ સંકુચિત અંહં મોહને, કામનાને,
પ્રવૃત્તિને અને સંસારને ઉત્પન્ન કરે છે (૩૪). પણ ચિત્ત કે જીવ માત્ર દેહ

નથી. એના સ્વરૂપનાં બે પાસાં છે — સૂક્ષ્મ કે લઘુ અને સ્થૂળ કે વિશાળ. જગતના ભૌતિક પિંડોમાં રહે છે તે એનું સૂક્ષ્મ કે લઘુ સ્વરૂપ. પણ ખીણ બાજુથી એ વિશાળ ચૈતન્યનો જ અંશ છે, જે આખા બ્રહ્માંડમાં વિસ્તરેલું છે. આ એની સ્થૂળતા-પ્રૌઢતા છે (૧૮૫-૯૨).

દેહાભિમાનને, સંકુચિત અહંને છોડે એટલે જીવને પોતાના આ વિશાળ સ્વરૂપની ઝાંખી થાય છે (૪૦૬-૦૯). સંકલ્પો, કામનાઓ, ઇચ્છાને એમાં અવકાશ રહેતો નથી, કેમકે એ સ્વ-સ્વરૂપનિષ્ઠ સ્થિતિ છે. અહીં ઇચ્છાનો રોધ કરવાનો, પરતંત્રતાનો પ્રશ્ન જ રહેતો નથી. પોતાના સ્વરૂપને ઝાળખવાનો જ પ્રશ્ન છે. પછી લેવા-મૂકવાનું રહેતું નથી. આ સ્વતંત્ર આત્મનિષ્ઠ અવસ્થા છે (૧૧૬, ૧૪૩-૪૫, ૧૫૩, ૨૫૩). અહીં કોઈ અન્ય કોઈને — ‘હું’ હરિને — પ્રાપ્ત કરે છે એવું પણ નથી એટલે કોઈ પામનાર છે, એ ખ્યાલ પણ છોડવાનો છે (૩૭, ૯૦). દીવો પોતાના પ્રકાશને કેવી રીતે જુએ? કિરણ સૂર્યને કેમ ગ્રહણ કરે? તેમ જીવે આ બ્રહ્મદશા પામવા માટે કોઈ પ્રયત્ન કરવાની જરૂર નથી (૧૪૧-૪૩). કેવળ એ વૃત્તિ ધારણ કરવાની છે.

એ નોંધપાત્ર છે કે દેહ છે ત્યાં સુધી દેહતા ધર્મો છે ન ચિત્ત છે ત્યાં સુધી ચિત્તતા ધર્મો છે એનો અખાળ સ્વીકાર કરે જ છે. ઇન્દ્રિયો તૃણા વગર સહજભાવે વિષયોપભોગ કરે એ બંધનરૂપ કે દુઃખકર થતું નથી, આત્મતત્ત્વના અનુભવમાં એ વિશેષકર થતું નથી (૩૩૩-૪૧). જે મુશ્કેલી છે તે દેહકેન્દ્રી, ઇન્દ્રિયરાગી, સંકુચિત અહંયુક્ત જીવનસ્થિતિનો. એમાં કામનાઓ અને તેમાંથી જન્મતા કલેશોને અવકાશ મળે છે (૨૭૬-૯૧). આ વાત અખાળ ઘણી વીગતથી ચર્ચે છે, જે અહીં આગળ ઉપર આપી છે.

અખાળ આપોપું, હુંપણું, હુંસ, દેહાભિમાન ટાળવાની વાત સતત કર્યાં કરે છે (૨૯, ૩૫, ૯૫, ૩૬૩ વગેરે) એ એમના તત્ત્વવિચારનો મર્મ પ્રગટ કરી આપે છે.

અખાળની દૃષ્ટિએ નૈન્યભાવને — બ્રહ્મભાવને પામવું, સંકુચિત અહં છોડવો એ જ મુક્તિ છે. આ સંદર્ભે તેઓ અન્ય દાર્શનિક મતો અને એમના મુક્તિ વિશેના ખ્યાલોને તપાસે છે (૬૪-૭૮). આ વિશે હવે પછી વીગતે અલગ નોંધ કરેલી છે.

જો આમ જ હોય તો પછી મૃત્યુ પછીની શા સ્થિતિ? સ્વાભાવિક રીતે જ કેવળ ચૈતન્યની સ્થિતિ, કેમકે દેહ તે ચૈતન્ય નથી અને મૃત્યુ દેહનું છે (૧૪૧-૪૩).

એ નોંધપાત્ર છે કે અખાળ મનુષ્યેતર જીવોને ચૈતન્યની દૃષ્ટિએ હીણા માનતા નથી અને કદાચ મનુષ્ય સિવાય ખીજને સાક્ષાત્કાર થાય નહીં એ વાતને પણ સ્વીકારતા નથી (૧૧૭-૨૦).

જીવ-બ્રહ્મની એકતા માનવામાં એક ખીજ બાજુથી પણ મુશ્કેલી આવે છે. બધા ભેદો છૂટ થઈ જાય, ચિત્ત ચિદ્માં શામી જાય, જોનાર-કહેનાર કાંઈ ન રહ્યું તો પછી એ શૂન્યની સ્થિતિ જ ન કહેવાય? બૌદ્ધોનો શૂન્યવાદ બાજીતો છે. પણ અખાળ સ્પષ્ટતા કરે છે કે ઊપજતા-શક્તતા અને તેથી અસત્ એવાં ભૌતિક તરવેાથી પર કશુંક છે એમ ન બાજીએ તો શૂન્યમાં પહોંચી જઈએ. દૈવશ્યપદ તે શૂન્યપદ નથી, કેમકે એ અસત્ નથી, સત્ છે: ચિદ્ એટલે જ્ઞાનરૂપ છે. અને આત્મદૃષ્ટ છે (૧૯૪-૨૦૧). એ આકાશ જેવું અનંત છે (૧૭૯-૮૦), એનું સામર્થ્ય અનંત છે (૮૮). એ સ્વતંત્ર, અનિરુદ્ધ તત્ત્વ છે (૧૪૪).

ચિત્ત ચિદ્રૂપ બને ત્યારે તેની સ્થિતિ કાંઈ માણસ નશો કરે તેના જેવી થાય છે એમ અખાળ વર્ણવે છે (૨૨૭-૩૫). 'ઉન્મત્તવત્ આચરેત્' એ જ્ઞાની વિશેની ઉક્તિને અનુસરી આ વર્ણન યથું જણાય છે. આ દ્વારા એમને આત્મ-જ્ઞાનીનું વિશ્લેષણ વર્તન અભિપ્રેત જણાય છે. સંસારમાં રહેવા છતાં જ્ઞાનીને સંસારભાવ ખરી પડે છે એ એનું તાત્પર્ય છે.

વેદાંતની દૃષ્ટિએ આ જગત મિથ્યા છતાં બ્રહ્મની માયાશક્તિથી યથેક્ષ્ઞ સર્જન છે. અખાળ પણ વારંવાર અકાળીક ફેલાતા ઉંજરાતા વૃક્ષના (૧૮૫-૮૮), આકાશમાં ઊમટતાં વાદળોનાં (૨૫૭-૬૧) વગેરે દૃષ્ટાંતોથી સઘળા સૃષ્ટિને ચિદ્વિદ્યાસ તરીકે જ વર્ણવે છે, છૂતભેદ તે ચૈતન્યનો જ નિઃશ્લેષ છે એમ કહે છે (૧૧૯, ૧૬૩-૬૫) ને એને સ્વપ્નસૃષ્ટિની પેઠે મિથ્યા દેરવે છે (૧૬૧-૬૯). જાગ્રતમાં પણ સ્વપ્નના જેવું જ મિથ્યાત્વ છે એ જોડપાદની દલીલ સ્વીકારી બજે એ વ્યાવહારિક સત્યનો છેદ હિડાડતા હોય એવું પણ લાગે છે (૧૭૧-૭૪; જુઓ હવે પછી 'સુપ્રતિ, સ્વપ્ન, જાગ્રત' એ નોંધ). ખીજ બાજુથી, દર્પણ (૯૫-૧૦૫), પર્વત પરની જળવૃષ્ટિ (૧૪૬-૫૧), વીજળી (૨૩૬-૪૫) તથા ચામખેડાનો દીવો (૨૭૦-૭૩) એ દૃષ્ટાંતોથી સૃષ્ટિના સર્જનમાં ચિત્તની મધ્યસ્થી અને ક્રિયાકારિત્વ પણ અખાળ વર્ણવે છે. ચિત્ત-ચિદ્ની એકતાની એમની વિચારણા સાથે આ સંગત છે. સૂર્ય પ્રકાશે ત્યારે ચામખેડાનો ખેલ રહેતો નથી, તેમ જ્ઞાનદશા બારે ચૈતન્યભાવ બીજે, ત્યારે ચિત્ત અને ચિત્તના ધર્મો છૂટ થતાં, સંસારભાવ રહેતો નથી (૨૭૧). બ્રહ્મચૈતન્યનો અનુભવ પ્રગટ થાય છે ત્યારે નિર્મિત અને નિર્ધાનનો ભેદ ટળી જાય છે (૧૭૬) એટલેકે.

બ્રહ્મચૈતન્ય જ અવશિષ્ટ રહે છે.

જગત નાનાવિધ ભેદોથી ભરેલું છે - નરમાદાભેદ વગેરે. જગતની આ નાનાવિધતા ચૈતન્યને વિશે પણ ઘણી વાર આરોપાય છે, પણ વસ્તુતઃ ચૈતન્યમાં કશા ભેદો નથી. અખાણ આ વાત યુગ્મક, લોહું ને હોડીના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. યુગ્મક લોહાને ખેંચે તેથી લોહાથી ઘડાયેલી નૌકા પણ યુગ્મકગિરિ તરફ ખેંચાય ને એની સાથે નૌકામાંના સૌ પદાર્થ ખેંચાય. તેમ અવાચ્ય બ્રહ્મની સત્તાથી જીવ પ્રવર્તે છે તેની સાથે નાનાવિધ સંસાર પ્રવર્તે છે ને એ ચૈતન્યમય ભાસે છે. આથી નરમાદા વગેરે સર્વ ભેદો ચેતનના હોય એવું લાગે છે, પણ એ માત્ર ભાસ છે. પરમેશ્વર પુરુષ, માયા સ્ત્રી વગેરે તો માત્ર રૂઢ વ્યવસ્થા છે, એ ભેદ ચેતનમાં છે જ નહીં (૨૦૫-૨૩).

એ જ રીતે ગ્રાહ્ય-ગ્રાહકભાવ પણ આ ભૌતિક સૃષ્ટિનો જ છે. આકારથી જ આકારને ગ્રહી શકાય. ચૈતન્ય તો નિરાકાર અને અભૌતિક તત્ત્વ છે. ત્યાં ગ્રાહ્ય-ગ્રાહકભાવ સંભવતો નથી (૧૬૨-૬૫). તો પછી રૂપ વડે અરૂપ ચૈતન્યને કેવી રીતે પ્રમાણવું? અખાણ દાખલો આપી સમજાવે છે કે જેમ હાથી તેની પૂંઠ જોઈ શકતો નથી, તેની સૂંઠ પૂંઠને સ્પર્શી શકતી નથી, પણ તેથી એ પોતાની પૂંઠથી અજાણુ રહે છે એવું નથી. ઇન્દ્રિયો ભલે પૂંઠ સુધી પહોંચી ન શકે, પણ સાક્ષાત્ જ્ઞાન-સહજજ્ઞાન તો ત્યાં સુધી પહોંચે છે. આ જ રીતે દૈવદ્યબ્રહ્મને ઇન્દ્રિયોથી પામી ન શકાય તેથી એને પામી જ ન શકાય એન માનવાની જરૂર નથી, એ જ્ઞાનગમ્ય છે (૧૮૧-૮૩).

આત્મસ્વરૂપને પામવા માટેનો સાધના માર્ગ કયો? અખાણ આ સંદર્ભે શાસ્ત્રાભ્યાસ (૨૦), જ્ઞાન (૨૮૧-૮૨), આત્મલક્ષ-આત્મજ્ઞાન (૪૦૫), શુરુસેવા (૨૦, ૩૭૬, ૪૦૫), અષ્ટાંગયોગ (૨૫૦), ધ્યાન (૨૫૧), ભક્તિ (૨૫૧-૩૮૬) વગેરેનો નિર્દેશ કરે છે. અષ્ટાંગયોગ, ધ્યાન, ભક્તિ વગેરેનો અખાણ મર્યાદિત સ્વીકાર કરતા હોય એમ જણાય છે. એ બધા આત્મતત્ત્વના અભ્યાસ રૂપ બને તેટલે અંશે એ સાર્થક છે એવો એમનો અભિપ્રાય જણાય છે (૨૪૬-૫૧). ભક્તિ વિશે એ વીગતે ચર્ચા કરે છે. સણુણભક્તિ - નવધાભક્તિને એ સંસારી ભ્રમરોગમાંથી વારવા માટેની એક લાલચ તરીકે વર્ણવે છે, એનાં જોખમોનો નિર્દેશ કરે છે અને અણુવિંગીભક્તિ એટલે કે જ્ઞાનભક્તિ, આતુરતા કે વિરહ-વેરાગ્યયુક્ત આંતરિક ભક્તિને જ એ સાચું સાધન ગણે છે (૩૮૬-૪૦૫; આની વીગતે અલગ ચર્ચા આગળ કરેલી છે). અખાણ જ્ઞાનમાર્ગી સંત છે પણ એમને અનુભવના રણુકા વિનાનું શાસ્ત્રજ્ઞાન કે પંડિતાઈ ઇષ્ટ નથી એ જાણીતી વાત

છે. આવા શુદ્ધ જ્ઞાનનો એ તિરસ્કાર કરે છે. આ ઉપરાંત એ મોહયુક્ત જ્ઞાન અને વિવેકયુક્ત જ્ઞાનનો ભેદ કરે છે, જ્ઞાનીઓના ભેદો અર્થે છે અને બ્રહ્માનુભવના સત્યથી ભરેલું, શુદ્ધ પ્રત્યેનાં હેતુપ્રીતયા ધન્યકૃતું એવું જ્ઞાન ઉપાદેય ગણે છે (૨૬૦-૩૪૯, આ મુદ્દાની વીગતે અલગ ચર્ચા હવે પછી કરેલી છે).

અખાજની શુદ્ધવિચારણા ઘણી વિશિષ્ટ છે. વિવિધ લૌકિક વિદ્યાઓના શુદ્ધજ્ઞાની વ્યવહારમાં ઉપયોગિતા એ પ્રમાણે છે, પરંતુ એમનાથી વિશેષ અર્થ સરતો નથી. બ્રહ્મજ્ઞાની શુદ્ધજ્ઞાની એ આવશ્યકતા દર્શાવે છે અને અંતે બ્રહ્મને જ શુદ્ધ ગણાવે છે, શુદ્ધજ્ઞાનિંદને એક કરી નાંખે છે, બધું આત્માથી જ આત્મજ્ઞાન થવાનું એ પ્રતિપાદન કરતા હોય (૩૫૦-૮૫, આ મુદ્દાની હવે પછી વીગતે ચર્ચા કરેલી છે). આત્મલક્ષણે અખાજ એક સાધન ગણાવે છે તેના આ અર્થ છે. આત્માબ્યાસ એ સર્વ સાધનામાર્ગોની કસોટી છે એથી અંતે આત્માબ્યાસ એ જ બ્રહ્મભાવને પામવાનો ખરો માર્ગ છે એમ ક્ષણિત થાય છે.

અખાજની આ તત્ત્વવિચારણા વેદાંતની પરિપાટીમાં ચાલે છે, તેમ છતાં એમાં એમનો નિજ તરવાવેશ વરતાયા વિતા રહેતો નથી. જગત્તત્ત્વવહારનો એમાં કયાંય આત્મતિક તિરસ્કાર નથી, પાંડિતાર્થ, શુદ્ધિવિદ્યાસ, શુદ્ધ વૈરાગ્ય, કાયાકલેશ વગેરેનું ગૌરવ નથી, હેતુપ્રીતની અવગણના નથી અને ચૈતન્યાનુભવ પર ભાર છે. એ રીતે એ જીવનલક્ષી વિચારણા લાગે છે. આ મધ્યકાલીન સંતપરંપરાનો વારસો છે.

હવે આપણે અખાજના કેટલાક વિશિષ્ટ વિચારોને તપાસીશું.

ચિત્ત અને ચિદ્

વેદાંતની દૃષ્ટિએ અંતઃકરણાવસ્થિન ચૈતન્ય તે જીવ છે એટલેકે અંતઃકરણમાં બ્રહ્મનું પ્રતિબિંબ પડે તે જીવ-અવસ્થા છે. અંતઃકરણની ચાર વૃત્તિઓ કેટલીક વાર જુદી પાડવામાં આવે છે. મન, જે સંકલ્પ-વિકલ્પ કરે છે, શુદ્ધિ, જે નિશ્ચય કરે છે, અહંકાર, જે અહંભાવ કરે છે; અને ચિત્ત, જે ચિંતન કરે છે. આ કૃતિમાં ચિત્તને વિચારના પિતા તરીકે બતાવેલ છે તેમાં ચિત્તનો આ અર્થ રહેલો છે એમ કહી શકાય. પરંતુ પછીથી ચિત્તમાં જે ધર્મો આરોપ્યા છે — સંકલ્પ-વિકલ્પના, અહંભાવના અને નિશ્ચયશુદ્ધિના — તે એમ બતાવે છે કે ‘ચિત્ત’ શબ્દને અહીં સંકુચિત અર્થમાં લેવાનો નથી; એ સમસ્ત અંતઃકરણપ્રવૃત્તિ માટેનો શબ્દ છે. વેદાંતમાં પણ ‘ચિત્ત’ કે ‘મન’ શબ્દને આવા વ્યાપક અર્થમાં લેવાની પરંપરા છે.

આ દષ્ટિએ ચિત્ત એ ચૈતન્ય કે ચિદ્રુતું એક આવરણ છે, તેને મર્યાદિત કરનાર તત્ત્વ છે. વેદાંતમાં આ રીતે જ મનોમય, વિજ્ઞાનમય કોશની કલ્પના થયેલી છે. એટલેકે ચિત્ત અને ચિદ્ એ બે જુદા પદાર્થો છે. અખાળ પણ બ્રહ્મ તે જીવ છે ને જીવ તે બ્રહ્મ છે પણ વચ્ચે ચિત્ત અને ચિત્તના ધર્મો દાખલ થવાથી એ બંનેનો અલગતા દેખાય છે એવું કહે છે (૧૫૪-૫૫). ચિત્ત એ પંચીકૃતભગતનો એક ભાગ છે, જે મિથ્યા છે. આથી પંચીકરણ જ્યારે વિદ્યુત્ત થાય છે ત્યારે ચિત્ત રહેતું નથી એમ અખાળ કહે છે (૧૦૯).

ચિત્તની પાછળ ચિદ્રુતું બળ છે એમ અખાળ બતાવે છે. આ વાત તેઓ એ દૃષ્ટાંતથી કહે છે. એક દૃષ્ટાંત તે દર્પણનું છે. કાચમાં ભાસકશક્તિ નથી, ક્લાઈને કારણે તે શક્તિ આવે છે તેમ ચિત્તમાં જે ગ્રાહકશક્તિ છે તે જ્ઞાના પોષક અવાચ્યબ્રહ્મ (ચિદ્)ને કારણે છે (૯૫-૯૮). ખીજું દૃષ્ટાંત વાદળ અને પર્વતનું છે. વાદળનું પાણી વરસે છે અને પર્વત જેટલું સંગ્રહી શકે તેટલા ધરા ભરાય છે ને તેમાંથી નદી વહે છે તેમ ચિદ્ વરસે છે તેમાંથી ચિત્ત જેટલું ગ્રહણ કરી શકે તે જ્ઞાના સંસારરૂપે પરિણમે છે (૧૪૬-૫૦).

અહીં સુધી તો બધું બરાબર છે કેમકે આ બધા નિરૂપણમાં ચિત્ત અને ચિદ્ની અલગતા અભિપ્રેત છે. પરંતુ અખાળ ચિત્તને આથી જુદા અને વિશાળ અર્થમાં જ્ઞેતા હોય એવું દેખાય છે. એ ચિત્તની અંતર્વૃત્તિ અને બહિર્વૃત્તિનો ભેદ કરે છે; ચિત્તની બહિર્વૃત્તિથી સંસાર ભપળે છે, અંતર્વૃત્તિથી એ વસ્તુપણમાં એટલે ચિદ્માં શમે છે એમ સમજાવે છે (૯૨), ચિદ્નો પ્રકાશ જ ચિત્ત રૂપે રમે છે, એટલું જ નહીં (૨૫૫), ચિત્ત ચિદ્ની લહેર છે અને ચિત્ત અને ચિદ્માં તત્ત્વતઃ કંઈ ફરક નથી એમ કહે છે (૯૧). સંકલ્પ એ ચિત્તનું લક્ષણ છે ને સંકલ્પ વિના એ શબ્દવત્ જડ ગણાય એવી દલીલના જવાબમાં પણ એ સ્પષ્ટપણે કહે છે કે ચિત્ત અને ચિદ્માં કંઈ ફેર નથી (૨૭). એટલેકે ચિત્ત જડ નથી, ચૈતન્યમય છે. વેદાંત તો અંતઃકરણાદિ ૨૫ તત્ત્વોને જડરૂપ કહે છે અને જ્ઞાના દ્રષ્ટા આત્મા (ચિદ્)ને જ્ઞેતાથી અલગ કહે છે.

આ ઉપરથી એમ લાગે છે કે બધું અખાળ ‘ચિત્ત’ શબ્દને જીવાત્મના વિશાળ અર્થમાં લેતા હોય. જીવાત્મા એ બ્રહ્મચૈતન્યની લહેર છે અને તત્ત્વતઃ એ બ્રહ્મચૈતન્ય જ છે એમ અવશ્ય કહી શકાય. અખાળએ ચિત્તને જ જીવાત્માને સ્થાને મૂકી દીધું તેનું કારણ એ હોઈ શકે કે જીવને ચિત્તના ધર્મોને કારણે જ જીવાત્માપણું છે, અન્યથા એ બ્રહ્મચૈતન્ય જ છે.

‘ચિત્ત’માં જીવાત્માથી વિશાળ એવો કેવળ ચૈતન્યનો અર્થ અભિપ્રેત હોય

એવાં સ્થાનો પણ આ કૃતિમાં છે. ચિત્તને અખાણ ઈશ્વર, સર્વેશ ગણે છે (૮૭). તે ઉપરાંત એક સાથે જ ચિત્ત ઈશ્વરમાં ઈશ્વર અને જીવમાં જીવરૂપ છે (૧૦૫) એમ પણ અખાણ કહે છે. બ્રહ્માંડના સ્ફુરણ પરત્વે ચિત્ત ઈશ્વર છે ને પિંડના સ્ફુરણ પરત્વે ચિત્ત જીવ છે એમ કહે છે (૨૪૬). આનો અર્થ એ થાય કે ચિત્તને અખાણ ચિદ્ની ઠક્ષાએ મૂકી દે છે. આ કૃતિની સમગ્ર યોજનામાં પણ આ જ અભિપ્રાય ગૂઢીત હોય એવું જણાય છે. કૃતિ ચિત્તના સ્વરૂપ વિશેના પ્રશ્નોથી શરૂ થાય છે. કૃતિને અંતે એવો નિષ્કર્ષ આપવામાં આવે છે કે ‘ચિત્ત’ એ ‘ચિદ્’થી અલગ નામમાત્ર છે, અંતે જાને એક જ છે (૪૧૧).

ચિત્તને અખાણ એ રૂપે જુએ છે એ ૧૮૫-૯૨ કડીઓમાં થયેલા નિરૂપણમાં સ્પષ્ટ થઈ આવે છે. ત્યાં અખાણ કહે છે કે ચિત્તમાં સૂક્ષ્મતા એટલેકે લઘુતા છે, તેમ એનામાં સ્થૂલતા એટલે કે ગ્રીહતા, વિશાળતા પણ છે. જગતના ભૌતિક પિંડોમાં વસતું ચિત્ત તે મુક્ત કે લઘુ પણ અવ્યક્ત બ્રહ્મ રૂપે રહેતું જગતવ્યાપી ચિત્ત તે સ્થૂલ કે વિશાળ. એટલેકે પિંડમાં સંકાય પામેલું ચિત્ત વસ્તુતઃ ચિદ્રૂપ છે.

ચિત્તમાં આવો વિશાળ અર્થ આરોપવાની અને સમગ્ર કૃતિમાં ચિત્તને કેન્દ્રીય સ્થાન આપવાની અખાણની રીતિ ધણી વિલક્ષણ હાથે એવી છે. એમણે ચિત્તને ખીજી રીતે પણ ઘણું મહત્ત્વનું સ્થાન આપ્યું છે. પશુ, પ્રાણી આદિ વિવિધ સૃષ્ટિ, ૨૪ અવતાર, બ્રહ્મા, વિષ્ણુ વગેરે સર્વ કંઈ ચિત્તનું સર્જન છે (૧૦૨) અને ચિત્તનો વિલાસ જ સંસાર ઉત્પન્ન કરે છે, ૧૪ વિદ્યા, ૬૪ કળા, ૧૮ સિદ્ધિ, ભાષાભેદો, નાટકચેટક, શબ્દતરંગ વગેરે સર્વ કંઈમાં ચિત્તનું જ પ્રવર્તન છે (૧૫૦-૫૧) એમ એ બતાવે છે.

અહીં એ થાદ કરી શકાય કે હયાભાસ - બ્રહ્મથી અલગ એવા સમગ્ર જગતનો આભાસ - ચિત્ત કે મનનું પરિણામ છે એમ ગૌડપાદ વર્ણવે છે. એટલેકે ચિત્ત કે મનમાં એ આ જાતનું વિશાળ ક્ષામધ્ય આરોપે છે, એટલું જ નહીં ચિત્ત કે મનને એ બે અર્થમાં પણ વાપરે છે. ચિત્તને દ્રષ્ટા(ચિદ્)નું દર્શ્ય એટલેકે વિષય ગણે છે તેમ ચિત્તને વિજ્ઞાન એટલેકે ચિદ્ના અર્થમાં પણ વાપરે છે. આનું કારણ એ છે કે એમની દૃષ્ટિએ અમનીભાવ એટલેકે નિર્ગૂહીત, નિર્વિકલ્પ મન એ જ ચિદ્-અવસ્થા છે. અખાણ આ કૃતિમાં ગૌડપાદની તત્ત્વ-વિચારણાથી પ્રેરાયેલા હોય એવું જણાય છે.

ઈશ્વર અને ઈશ્વરતા કે અૈશ્વર્ય

આ કૃતિમાં અખાણની ઈશ્વર-ઈશ્વરતા વિશેની જે માન્યતા રજૂ થઈ

છે તે સામાન્ય વેદાંતપરંપરાથી જુદી પડે છે તેથી તે ખાસ અભ્યાસયોગ્ય છે. અખાણએ પરદર્શનોની ઈશ્વર વિશેની માન્યતાની સંક્ષિપ્ત નોંધ લીધી છે. સાંખ્ય અને મીમાંસાની વાત કરતાં તેમણે ઈશ્વરનો ઉલ્લેખ કર્યો નથી તેથી એ દર્શનોને એ નિરીશ્વરવાદી દર્શનો તરીકે રજૂ કરતા જણાય છે. આ દર્શનો મૂળભૂત રીતે નિરીશ્વરવાદી છે, સાંખ્યદર્શનમાંથી વિકસેલ યોગદર્શન ઈશ્વરવાદી બને છે પણ એમાં ઈશ્વર કર્તારૂપ નથી પરંતુ સાક્ષીરૂપ પરમપુરુષ કે પુરુષવિશેષ છે; પછીથી ઉદ્ધારક ઈશ્વરની પણ કલ્પના થઈ છે. અખાણ યોગદર્શનની વાત કરતાં યોગસાધનાથી ઈશ્વર થવાય છે (૭૭) એમ કહે છે એમાં ઈશ્વરનો પુરુષવિશેષ એવા અર્થે જોઈ શકાય.

ન્યાયદર્શન અને વૈશેષિકદર્શન મૂળભૂત રીતે ઈશ્વરવાદી હોવાનું જણાતું નથી. પરંતુ પછી એમાં ઈશ્વરની કલ્પના દાખલ થઈ છે. તેમાં ઈશ્વરને કર્તા-સંહર્તા માત્રવામાં આવે છે પરંતુ ઈશ્વર અન્યમાં સર્જન કરી શકતો નથી. સૃષ્ટિના સર્જન માટે તેને દ્રવ્યોની જરૂર પડે છે. એ દ્રવ્યો નિત્ય છે. બીજી બાજુથી એમ કહેવાય કે એકલાં દ્રવ્યોમાં સૃષ્ટિનું સર્જન કરવાનું સામર્થ્ય નથી. ઈશ્વરની એને જરૂર પડે છે. ન્યાયદર્શન ઈશ્વરને નિમિત્તકારણ ગણાવે છે ત્યારે વૈશેષિકદર્શન ઈશ્વરની ઇચ્છાથી પરમાણુઓમાં સ્પંદન જાગે છે અને સૃષ્ટિસર્જનની પ્રક્રિયા શરૂ થાય છે એમ કહે છે. અખાણએ ન્યાયદર્શનને સંદર્ભે પ્રેરક ઈશ્વરની વાત કરી છે (૬૬) અને વૈશેષિકદર્શનને સંદર્ભે તત્ત્વોનું સામર્થ્ય ઈશ્વરને કારણે છે એમ કહ્યું છે (૧૮) તેનો આ જ અર્થ જણાય છે.

વેદાંતદર્શનમાં પારમાર્થિક દૃષ્ટિએ કેવલ બ્રહ્મનો સ્વીકાર થયો છે, તેથી તે દૃષ્ટિએ તેમાં ઈશ્વર માટે અવકાશ નથી. પરંતુ જે વ્યવહારદૃષ્ટિથી આપણે આ જગતને સત્ય માનીએ છીએ તે દૃષ્ટિએ આ જગતના કર્તા, ધર્તા અને હર્તા, સર્વશક્તિમાન અને સર્વજ્ઞ, કારણરૂપ ઈશ્વરને સ્વીકારવામાં આવે છે.

પરંતુ, વેદાંતે માનેલો આ ઈશ્વર તે માયાનું પરિણામ છે. બ્રહ્મ જ્યારે માયાશક્તિથી યુક્ત બને છે ત્યારે એ ઈશ્વર કહેવાય છે. આમ ઈશ્વર એટલે આ દર્શનની દૃષ્ટિએ માયાવિશિષ્ટ, માયાની ઉપાધિવાળું બ્રહ્મ, સગુણ બ્રહ્મ. તેને કારણબ્રહ્મ પણ કહેવામાં આવે છે.

અખાણ વેદાંતી હોઈને તેમની ઈશ્વરવિષયક વિચારણા આ જ પ્રકારની હોવી ઘટે. અખાણ કૈવલ્ય, ઈશ્વર અને જીવ એ ત્રણ પદનો ઉલ્લેખ કરે છે (૪૦) તેમાં આ ત્રણની વેદાંતમાન્ય અલગ સત્તાનો સ્વીકાર છે એમ સમજાય પરંતુ પછી ઈશ્વરપદનું તેઓ જે વિવરણ આપે છે એમાં જુદી સ્થિતિ જોવા મળે છે.

અખાણ કહે છે કે સામર્થ્ય હેઠળ ત્યાં સહુ 'ઈશ્વર' કહે છે અને એની પાસે આશા-અપેક્ષા-લાલસાપૂર્વક દીન બનીને રહે છે. પણ પછી જીવ-ઈશ્વરને ભેદ સમજાવતાં તેઓ કહે છે કે જીવની ચોરાસી લાખ જે યોગે છે તેમાં બળની દૃષ્ટિએ એકબીજાથી ચડિયાતા-જીતરતા જીવો છે. તેમાં જે બળિયા તેમાં એટલું 'ઈશ્વરપણું' છે અને જે નિર્ગુણ છે તેમાં એટલું જીવપણું છે. (૪૬-૪૮).

આ પ્રકારના ભેદ જુદાજુદા જીવો વચ્ચે જ નહીં, પરંતુ દેવ, નર, નાય, નવાણ, પર્વત, સિદ્ધ, યુગુ વગેરેમાં પોતપોતાની અંદર પણ છે. (૪૯-૫૦). આ પરથી તેઓ એમ તાત્પર્ય કહે છે કે જીવ અને ઈશ્વર હંમેશાં સંલગ્ન છે (૨૫-૫૧). આ વાત તેઓ એક દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જ્યારે અધારામાં દીવો ફરીએ ત્યારે તે દીવો આપણી સમક્ષ ઈશ્વર રૂપે પ્રગટે છે. પણ એ દીવો ઉપરાંત જ્યારે ચંદ્ર જાગે છે ત્યારે ચંદ્ર ઈશ્વર બને છે ને દીવો જીવ બને છે. ચંદ્ર ઉપરાંત જ્યારે સૂર્ય જાગે છે ત્યારે સૂર્ય ઈશ્વર બને છે પણ જ્યારે સૂર્ય ઉપરાંત મહાઅગ્નિ પ્રગટે છે ત્યારે તેનો પાસે સૂર્યની તેજસ્વિતા ઝાંખી પડે છે (૫૧-૫૫). એટલેકે એ ઈશ્વર મટીને જીવ બને છે. આમ એક જ પદાર્થમાં ઈશ્વરત્વ અને જીવત્વ સાથે રહેલાં છે (૫૫).

આથી જ અખાણ ઈશ્વરતાને ન ઇન્જવાનું કહે છે. ઈશ્વર એ અવિનાશી નથી. અવિનાશી તો પરબ્રહ્મ જ છે (૧૫-૧૬), જેને તેઓ આધી - અખંડ ઈશ્વરતા કહે છે (૧૭૭). એ સિવાયની ઈશ્વરતા એ મધ્યસ્થિતિ છે જે પરબ્રહ્મ-અવસ્થાથી દૂર જ રાખે છે.

વેદાંતમાં તો કર્તા, હર્તા, સર્વજ્ઞ, સર્વશક્તિમાન ઈશ્વરની એક અલગ સત્તા છે, લક્ષે પરમાર્થિક દૃષ્ટિએ એ મિથ્યા છે. બધા પદાર્થોમાં એશ્વર્ય - ઈશ્વરત્વ રહેલું છે એમ માનીએ એટલે ઈશ્વરની અલગ સત્તા રહેતી નથી, ઈશ્વરત્વ એક ગુણ બની જાય છે. વળી એકબીજાની દૃષ્ટિએ એકબીજાને 'ઈશ્વર' કહેવામાં 'ઈશ્વરત્વ' સાપેક્ષ થઈ જાય છે. આ વિચારનો વેદાંત સાથે મેળ ખેસાડવો મુશ્કેલ જાણાય છે.

વેદાંતનો પરંપરાગત માન્યતાનું સ્મર્યન કરે એવા ઉદ્ગારો કંવચિત્ અહીં આવી ગયા છે એ પણ નોંધવું જોઈએ. બ્રહ્માંડની સ્ફુરણામાં ઈશ્વર અને પિંડની સ્ફુરણામાં જીવ છે એમ કહ્યું છે (૨૪૬) તે જીવથી ઈશ્વરની અલગ સત્તાનો નિર્દેશ કરે છે. બધું જન્મત તે હિરણ્યગર્ભનું પ્રતિબિંબ છે (૧૭૭) એ વાત પણ વેદાંતસંમત વિચારનું જ નિરૂપણ કરે છે. વળી, અખાણ એક સ્થળે સર્વાવાસ ઈશ્વરની પણ વાત કરે છે (૮૫). પરંતુ ત્યાં જીવ એટલે સર્વાવાસ

ઈશ્વર એટલે બ્રહ્મ - પરમ ચૈતન્ય એવું કેવલાદૈતવાદી અતિમ તાત્પર્ય જ અભિપ્રેત-
જણાય છે. પંછીથી પશુ, પંખી આદિ સર્વ પદાર્થોમાં આછું-વધતું ચૈતન્ય
નથી, એ સધળા ચૈતન્યવિલાસ છે એમ કહ્યું છે તેમાં પણ એ જ તાત્પર્ય રજૂ
થયેલું છે. એટલે અખાણએ વિસ્તારથી મૂકેલી ઈશ્વર વિશેની પોતાની માન્ય-
તામાં આ નિરૂપણને બાધક ન ગણીએ નો આવે.

અખાણની ઈશ્વરવિષયક આ વિચારણાનું એક ખીજું પરિણામ પણ દેખાય
છે. અખાણ ચામખેડાનું દષ્ટાંત આપે છે તેમાં એ આજો ખેલ દીવાને કારણે છે
એમ કહે છે અને દીવાને સ્થાને ચિત્તને સ્થાપે છે. એટલેકે આ સૃષ્ટિ એ ચિત્તનું
સર્જન છે; અલબત્ત એ અજ્ઞાનનું પરિણામ છે. સૂર્યપ્રકાશમાં જેમ ચામખેડાને
ખેલ ચાલતો નથી તેમ જ્ઞાનસૂર્ય જોગે ત્યારે સૃષ્ટિખેલ ચાલતો નથી (૨૭૦-૭૦).
આમાં દેખાય છે કે અખાણ ચિત્તમાં સૃષ્ટિકર્તા ઈશ્વરને શુણ્ણ આરોપી રહ્યા છે.

સૃષ્ટિસર્જક ચિત્તની આ કલ્પના અનતવાદની નજીક આવે. તેમાં પણ
આ મિથ્યા સૃષ્ટિની સરજત ચિત્તનો જ ગણવામાં આવે છે; બાકી સૃષ્ટિ જન્મી
જ નથી એમ માનવામાં આવે છે. અખાણ પર અનતવાદને જરૂર પ્રભાવ છે
પરંતુ અખાણની ઈશ્વરવિષયક વિચારણા એટલેકે સાપેક્ષ અને શુણ્ણરૂપ ઈશ્વરની
કલ્પનાને અનતવાદમાંથી ટેકા મળે તેમ જણાવું નથી.

ચિત્તધર્મે અને ઇન્દ્રિયધર્મે

ચિત્ત ચિદ્સ્વરૂપ છે, જીવ આત્મરૂપ છે પણ તે એના આ સ્વરૂપમાં હમેશાં
રહી શકતાં નથી તેનું કારણ ચિત્તને વળગેલા ચિત્તધર્મે અને ઇન્દ્રિયધર્મે છે.
અખાણ ચિત્તના બે પ્રકારના પરિવાર વર્ણવે છે. ૧. મોહ, કામ, ક્રોધ વગેરે;
૨. વિવેક, વિચાર, સંયમ, શાંતિ વગેરે. અખાણ મોહ અને વિવેકને ચિત્તના
બે મુખ્ય પુત્રો અને મંત્રીઓ તરીકે પણ વર્ણવે છે (૧, ૨, ૨૬૩-૬૫). ચિત્ત
જ્યારે મોહથી પ્રેરાય છે ત્યારે એ ઇન્દ્રિયભોગ તરફ વળે છે, જેને લીધે એ
પોતાના ચૈતન્યસ્વરૂપને ખોઈ બેસે છે (૨૮૦-૮૧).

મોહાદિક ચિત્તના સામર્થ્યથી જ પ્રવૃત્ત થાય છે. એ રીતે એ ચિત્તના
સેવકો પણ છે પરંતુ એ સેવકો ચિત્તને છેતરે છે, જેની ચિત્તને ખબર પડતી
નથી. ચિદ્સ્વરૂપે ચિત્ત અતિ મહાન અને સામર્થ્યવાન છે કેમકે, કામ, ક્રોધ
વગેરેની આગળ એ દીન બની જાય છે. આ બધાની સાથે એ એવો દહ સંબંધ
બાંધી લે છે કે બંને એકબીજા વિના મૃત્યુ પામે છે (૨૮૩-૮૫).

ચિત્ત અને ચિત્તધર્મે એકબીજાને વળગેલાં હોય તો એનો ઉપાય શો ?
અખાણ કહે છે કે જેમ ચક્રમઠમાંથી અગ્નિ નીકળે પણ તેને વળગવા માટે

કોઈ જગ્યા ન મળે તો તે અગ્નિ એકલાથી કંઈ થઈ શકતું નથી અને તે તરત જ શાંત પડી જાય છે. પણ જો તે રૂને વળગી જાય તો આગ ફેલાવે છે. આ જ રીતે માયાકાલરૂપી ચક્રમક ધસાય છે ત્યારે એમાંથી જે અગ્નિ નીપજે છે તે કામક્રોધરૂપી રૂને વળગે તો પછી એ આગ્નિ પાતાળથી વેકુંક પર્વત વિસ્તરે છે, પવિત્ર-અપવિત્ર બધા જ પદાર્થોનું લક્ષણ કરે છે, ઇન્દ્રિયો સાથે સમરસ થઈને રહે છે. આને કારણે બ્રહ્માવનાનો નાશ થાય છે. તાત્પર્ય એ છે કે માયાકાલને પરિણામે જે બાંતે જન્મે છે તે કામ, ક્રોધાદિકના આશ્રયથી વિસ્તરે છે. આ આશ્રય જો એને ન મળે તો એ વિસ્તરે નહીં (૨૮૬-૨૯૦).

આ તો ચિત્તના સામાન્ય સ્થિતિનું ચિત્ર થયું. પરંતુ મહાજ્ઞાન એટલે કે બ્રહ્મજ્ઞાન થયા પછીની સ્થિતિ શી હોય છે? (૨૯૧) એ નોંધપાત્ર છે કે દેવળ જ્ઞાનથી બધા કોયડા ઉઠી જાય છે એવું અખાજી માનતા નથી. જ્ઞાન મોહયુક્ત હોઈ શકે છે તેમ વિવેકયુક્ત પણ હોઈ શકે છે. વિવેકયુક્તજ્ઞાન એ જ બ્રહ્મજ્ઞાનના ખરી સ્થિતિ (જુઓ હવે પ્રછી 'જ્ઞાન અને જ્ઞાના' એ નોંધ).

મોહાદિક ચિત્ત સાથે જ અવતરેલા છે. દીવામાંથી તેજ અળયું ન થઈ શકે એમ આ ચિત્તધર્મો ચિત્તથી અલગ ન થઈ શકે. પરંતુ મોહપ્રેરિત અને વિવેકપ્રેરિત ચિત્તની સ્થિતિ જુદા હોય છે. દીવો જ્યાર સહજ રીતે પ્રકાશે છે ત્યારે તની જ્યાંત સુખકર લાગે છે પણ એ જ જ્યાંત જ્યારે તણુને સ્પર્શે છે ત્યારે આગ ફેલાવે છે ને દુઃખ ઉત્પન્ન કરે છે. એવી જ રીતે ઇન્દ્રિયા સહજલાવે વંતે તો વિષયભોગ દુઃખ આપનારો કે બધનરૂપ બનતો નથી, પરંતુ એ આતશયતાથી પ્રવર્તે તો આપાત બની થાય છે. એટલેકે ત્વચા સ્પર્શનો અનુભવ લે પણ એનો વિશેષ આદર ન કરે, નેત્ર સ્વભાવગત રીતે રૂપને જુએ પણ તેનાથી તણાઈ જાય નહીં. આમ ઇન્દ્રિયોના ભોગ તૃષ્ણા વિના, સ્વાભાવિકતાથી ભોગવવામાં નિવૃત્તિસુખ જ રહ્યું છે અને આત્મતત્ત્વના અનુભવમાં કશો વિક્ષેપ થતા નથી (૩૩૩-૪૧).

ઇન્દ્રિયધર્મોના અખાજી આત્મતત્ત્વ તિરસ્કાર કરતા નથી એ ખાસ નોંધપાત્ર છે. અને વિવેકપૂર્વકતા ઇન્દ્રિયવ્યવહાર દ્વારા મોહાદિકનું નિવારણ કરવાનો એમણે માર્ગ બતાવ્યો છે. વિવેકાદ પરિવારના ઉત્કર્ષ થતાં મોહાદિક પરિવારનો અપકર્ષ થાય એ સ્વાભાવિક છે. આ જ ચિત્તશુદ્ધિનો ખરો ઉપાય છે.

અખાજીનું એક ખીજું નિરીક્ષણ પણ નોંધપાત્ર છે. તેઓ કહે છે કે માણસ અને દેવનું ઇન્દ્રિયજ્ઞાન ખીજી જીવધાનિઓ કરતાં વિશેષ છે. આથી કામ-ક્રોધાદિક આવેગો એ વધારે પ્રમાણમાં અનુભવે છે, એમની રાગદ્વેષની માંડ

તીવ્ર હોય છે. આથી જ એમને વારંવાર અવતાર લેવો પડે છે. અન્ય જીવો માત્ર માયાના પ્રવાહમાં વહેનારા છે ત્યારે માણસ કે દેવ પોતાનો સંસાર જીવે કરે છે (૧૫૮-૬૩).

દાર્શનિક મતો અને તેમના મુક્તિ વિશેના ખ્યાલો

અખાજી માત્ર તત્ત્વવિચારક નથી, સાધક પણ છે. તેથી સ્વાભાવિક રીતે જ એમનાં તત્ત્વવિચારનું લક્ષ્ય મુક્તિ કે મોક્ષ હોય. આ કૃતિમાં એમણે વિવિધ દર્શનોના મુક્તિવિષયક ખ્યાલોની નોંધ લીધી છે અને એને આધારે પોતાના તત્ત્વવિચારને આગળ ચલાવ્યો છે. આને અનુપંગે તેમણે સૃષ્ટિના નિર્માણ વિશેના વિવિધ દર્શનોના મત પણ રજૂ કર્યાં છે (૬૪-૭૮).

ન્યાયદર્શન અને વૈશેષિકદર્શન પરમાણુવાદી છે એ જાણીતી વાત છે. ‘અહીં’ અખાજીએ આ દર્શનોના એ મત રજૂ કર્યો છે કે પરમાણુઓના સંયોગથી સૃષ્ટિ ઉત્પત્ત થાય છે અને તેના વિલાજનથી સૃષ્ટિનો નાશ થાય છે. આ દર્શનોના અભિપ્રાય અનુસાર સૃષ્ટિનિર્માણમાં ‘ઈશ્વરનું’ શું સ્થાન છે તેની વાત પણ અખાજીએ કરી છે (૬૫-૬૮), જેની ચર્ચા અહીં આ પહેલાં કરેલી છે. આ બંને દર્શનોનો મુક્તિ વિશેના ખ્યાલ અખાજી એમ વર્ણવે છે કે ‘જીવન્દ્રિયો, જીવિષયો, જીવ પ્રકારના જ્ઞાન, સુખ, દુઃખ ને દેહ એ એકબીસને લગતા દોષોથી જે રહિત થાય છે તે આત્મા મુક્તિપદને પામે છે (૬૯-૭૦).

અખાજીની આ સમજૂતી ઉદ્યોતકરના ન્યાયવાર્તિકને આધારે આપેલી છે. ન્યાયદર્શનનું લક્ષ્ય નિઃશ્રેયસ એટલેકે પરમકલ્યાણની અવસ્થાની પ્રાપ્તિ છે. આ સ્થિતિ એક પ્રકારની નિષેધાત્મક કે અભાવાત્મક સ્થિતિ છે. એમાં સુખ અને અહિત બંનેમાંથી મુક્તિ હોય છે. ન્યાયવાર્તિક એ પ્રકારની અહિત-નિવૃત્તિ વર્ણવે છે. કંટક વગેરે અહિત કરનારા પદાર્થોનો પરિહાર તે અનાત્યતિકા અહિતનિવૃત્તિ. આત્યતિકા અહિતનિવૃત્તિ તે ૨૧ પ્રકારની દુઃખ-હાનિમાંથી નિવૃત્તિ. તે ૨૧ પ્રકાર આ પ્રમાણે છે : દેહ, જીવન્દ્રિય, જીવિષય, જીવ હુદ્ધિ (જીવન્દ્રિયજ્ઞાન), સુખ અને દુઃખ. તાત્પર્ય એ છે કે આ ૨૧ આબતોને લગતી વળગણ દૂર થાય ત્યારે આત્યતિકા દુઃખનિવૃત્તિ થાય છે. જેને ન્યાયવાર્તિકે ૨૧ પ્રકારની દુઃખહાનિ કહી છે તેને અખાજી ૨૧ પ્રકારના દોષ કહે છે તેમાં, ઉપરની સમજૂતી જોતાં, કશું ખોટું નથી.

જોઈ શકાય છે કે ન્યાયદર્શનમાં નિઃશ્રેયસનો સ્થિતિ તે આનંદના કે ખીડાના કશા અનુભવ વિનાની, કશી ચેતના વિનાની સ્થિતિ છે તે અખાજીના નિરૂપણમાં સ્ફુટ થતું નથી. સાંખ્યદર્શનનો મુક્તિ વિશેનો મત અખાજી પર-

પરાને અનુસરતા જ આપે છે. સાંખ્યદર્શનને મતે આ સંસાર તે પ્રકૃતિ-પુરુષનો યોગ છે. પુરુષ એટલેકે જીવ પ્રકૃતિ સાથે પોતાની ગાંઠ બાંધે છે તેને કારણે તે ત્રણ લોકમાં આથડે છે. અહંકાર છોડીને પ્રકૃતિ-પુરુષનો વિવેક કરે એટલે-કે પ્રકૃતિથી પુરુષને અલગ માને તે જ એની મુક્તિ છે. સાંખ્યદર્શન આને સાંખ્યયોગ એટલેકે યાનયોગ કહે છે (૭૨-૭૩).

યોગદર્શનમાં તત્ત્વવિચાર સાંખ્યદર્શનનો છે જે અખાણ અહીં રજૂ કરે છે (૭૬-૭૬). ફેર એટલો છે કે પ્રકૃતિ-પુરુષનો વિવેક કરવા માટે યોગદર્શન યોગસાધનાને જરૂરી માને છે. અખાણએ આ વાત મૂકી છે પણ તે અસ્પષ્ટ રહી ગઈ છે (૭૭). અખાણ કહે છે કે સાધનાથી ઈશ્વરપદ-અનંતમરપદની પ્રાપ્તિ થાય છે, જન્મમરણના ફેરા ટળે છે, સમસ્ત બહારકે આત્મસ્વરૂપ બને છે. આ સિદ્ધિ તે જ મુક્તિ (૭૭-૭૮).

મીમાંસાદર્શનના મુક્તિ વિશેના મતને પણ અખાણએ પરંપરાનુસાર વર્ણવ્યો છે. એ દર્શનને મતે જીવની ગતિ કર્મને અધીન છે. સત્કર્મથી એ સ્વર્ગભોગ ભોગવે છે અને દુષ્ટકર્મથી એ ૮૪ લાખ જન્મના ફેરામાં ભટકે છે. આ સ્વર્ગભોગ તે જ મીમાંસાની દૃષ્ટિએ મુક્તિ (૭૩-૭૫). એ નોંધપાત્ર છે કે આ સ્વર્ગભોગ કાયમ માટેનો હોતો નથી. જીવના સત્કર્મના ફળ પૂરાં થાય એટલે એણે ફરીથી જન્મ લેવો પડે છે. અખાણએ આ વાત નોંધી નથી પરંતુ એમણે જીવનની ગતિને કાંઈ અંત નથી (૭૪) એમ કહ્યું છે તેમાં આનું સ્પષ્ટ નોંધ શકાય.

આ દર્શનોના મુક્તિ વિશેના મતોના અનુસંધાનમાં વેદાંતનો મુક્તિ વિશેના મત રજૂ થવો જોઈએ એમ સહેજે અપેક્ષા રહે. પરંતુ અખાણ એમ કરતા નથી. તેઓ આ પાંચે દર્શનો દ્વિતવાદી છે અને સૃષ્ટિની ઉત્પત્તિનો સ્વીકાર કરે છે એવી ટીકા કરી વેદાંતની દૃષ્ટિએ જગત કે જગતતાં કૃત્ય નથી અને સઘળો જૈતન્યવિદ્વાસ છે એમ કહે છે અને પછી વેદાંતદર્શનની વીગતવાર સમજૂતી તરફ વળી જાય છે. મંથને અંતે અહંભાવ ટળતાં ચિત્ત એ જૈતન્ય સ્વરૂપ છે એવું અખાણ પ્રતિપાદન કરે છે (૪૦૮-૧૧). વેદાંતની દૃષ્ટિએ આમ પોતાના જૈતન્યસ્વરૂપની પ્રતીતિ થવામાં જ ચિત્તની મુક્તિ છે એમ કહી શકાય.

સુષુપ્તિ, સ્વપ્ન અને જાગૃત

સુષુપ્તિ, સ્વપ્ન અને જાગૃત એ ત્રણ બાવસ્થા વિશે અખાણએ અહીં વાત કરી છે તે વિચારણીય છે.

એક સ્થાને તેઓ સુષુપ્તિ અને જાગૃતની તુલના કરે છે. સુષુપ્તિમાં દેહ અને પ્રાણુનું સ્ફુરણ હોતું નથી. તેથી જીવ જાણે પોતે દેહરૂપ નથી, આત્મ-સ્વરૂપ છે એમ પ્રતીત કરે છે. સુષુપ્તિમાંથી જાગૃતમાં આવતાં દેહાભિમાન જાગે છે, એની સાથે સંકલ્પ, વિકલ્પ, વિષયભોગ, શાસ્ત્રવિચાર વગેરે જગતવ્યવહાર ભ્રમે થાય છે (૧૨૩-૨૫). આમ તો આ વેદાંતસંમત વાત છે, પરંતુ વેદાંતની દૃષ્ટિએ સુષુપ્તિની જે અવસ્થા છે તે અજ્ઞાનમય છે ને તેથી એમાં આત્મ-સ્વરૂપમાં જે રહેવાનું અને છે તે ક્ષણિક હોય છે. વેદાંતને છોટ તો જ્ઞાનજન્ય આત્મસ્વરૂપાનુભૂતિ જ છે. અખાણ અહીં ત્યાં સુધી નથી ગયા એનું કારણ એ જાણાય છે કે આ વાત અહીં ચિત્તને મુખે મુકાયેલી છે.

જગતર્પ્રાપ્તિ કે જગતમિથ્યાત્વને સમજાવવા વેદાંતમાં સ્વપ્નાવસ્થાનું દૃષ્ટાંત બહુ જાણીતું છે. અહીં અખાણએ સ્વપ્નાવસ્થામાં વણનિરમી સૃષ્ટિ એટલેકે મિથ્યાસૃષ્ટિનો અનુભવ થાય છે એ વાત વીગતથી રજૂ કરી છે (૧૬૭-૬૮). પરંતુ નોંધપાત્ર એ છે કે અખાણ આ વિચાર પરથી એક જુદા જ વિચાર તરફ જાય છે. એ કહે છે કે જાગૃતાવસ્થાની જેમ સ્વપ્નાવસ્થામાં માણસને શબ્દ, રૂપશી, રૂપ, રસ, ગંધનો અનુભવ થાય છે. ‘હું’ ને ‘મારું’ એવો ભાવ પણ હોય છે અને જાગે ત્યારે આ બધું યાદ આવે છે તો પછી જાગૃત અને સ્વપ્નમાં શો ભેદ છે? (૧૭૧-૭૩) એટલેકે સ્વપ્નાવસ્થા એ જાગૃતાવસ્થા જેવી સત્ય નથી?

આના જવાબ રૂપે અખાણ કહે છે કે સ્વપ્નમાં જે પદાર્થો હોય છે તે જાગૃતમાં હોતા નથી અને જાગૃતમાં હોય છે તે સ્વપ્નમાં હોતા નથી. જે બધી અવસ્થામાં હોય તે સત્ય. એટલે સ્વપ્નની જેમ જાગૃત પણ મિથ્યા છે, માત્ર બે અવસ્થા જુદી છે એટલું જ (૧૭૪).

સ્વપ્ન અને જાગૃત બંને અવસ્થા સરખી મિથ્યા હોવાનો જે વિચાર અહીં રજૂ થયો છે તે ગૌડપાદનો છે. શંકરાચાર્યના કેવલાદૈત સિદ્ધાંતમાં પારમાર્થિક દૃષ્ટિએ જાગૃત અવસ્થા મિથ્યા છે પણ વ્યાવહારિક દૃષ્ટિએ સ્વપ્ન કરતાં જાગૃત વધારે સત્ય છે. આથી જ જગતર્પ્રાપ્તિને સમજાવવા સ્વપ્નનું ઉદાહરણ લેવામાં આવે છે. સ્વપ્ન અને જાગૃતના અનુભવો એકબીજાનો છેદ છેડાડે છે અને તેથી એ બંને મિથ્યા કહે છે એ દલીલ પણ ગૌડપાદની છે.

અખાણએ ગૌડપાદનો આવો સૂક્ષ્મ વિચાર ગ્રીહ્યો છે એ અત્યંત નોંધપાત્ર ધટના છે.

ભક્તિ

અખાણ જ્ઞાનમાર્ગી છે. એમની દૃષ્ટિએ કેવલ્યજ્ઞાને પ્રાપ્ત કરવાનું

મહત્વનું સાધન છે જ્ઞાન, જેને એ વિચાર, સૂઝ, સમજ, અનુભવ વગેરે શબ્દોથી પણ નિર્દેશ છે. અખાણની તત્ત્વવિચારણામાં જ્ઞાનની સાથે ભક્તિનો પણ સ્વીકાર છે કે કેમ અને હોય તો એ કયા પ્રકારનો છે એ વિચારવા જેવું છે. 'ચિત્તવિચારસંવાદ'માં આ મુદ્દાની પણ વીગતે ચર્ચા અખાણએ કરી છે (૩૮૬—૪૦૫).

અખાણ આત્મસાધનામાં ભક્તિનો સ્વીકાર તો કરે છે (૩૮૬), એટલું જ નહીં નવધાભક્તિ અને એના એકચાસી પેટાપ્રકારોનો પણ તેઓ આત્મતિક અસ્વીકાર કરતા હોય એમ લાગતું નથી. તેઓ કહે છે કે દેહઅધ્યાસથી જીવ સ્વરૂપનું જ્ઞાન ગુમાવે અને ચોર્ચાસી લાખ જન્મોની સ્વાનુભૂતિમાં સરી પડે ત્યારે એ નિદ્રાને દૂર કરવા માટે ભક્તિનું સાધન બતાવવામાં આવ્યું છે. આ ભક્તિ આંતરિક હોય તેમ બાહ્ય હોય. નવધાભક્તિ એ બાહ્યભક્તિ છે (૩૮૭-૯૨).

એકબે દૃષ્ટાંતથી અખાણ પોતાની આ વાત સમજાવે છે :

જેમ કાઠીને ઉન્મત્તતાનો રોગ લાગ્ય પડ્યો હોય અને તે ખાટું દહીં ખાય તો એની ઉન્મત્તતા વધે છે ત્યારે એને નિરોગી કરવા માટે તીખાં તમતમતાં ઔષધ આપવામાં આવે છે તેવી રીતે સંસારી ભ્રમરોગ નિવારવા માટે ભક્તિનું પ્રયોજન છે. જેમ તોફાને ચડેલા બાળકને કશીક લાક્ષ્ય આપીને માતા તોફાન કરતો વારે છે તેમ આત્મવૃત્તિ પાછી આણવી એ ભક્તિનો હેતુ છે.

પરંતુ ભક્તિમાર્ગનું, ખાસ કરીને નવધાપ્રકારની બાહ્યભક્તિનું જોખમ પણ છે. જેમ ઔષધનું કેટલીક વાર અજીણ થાય છે અથવા એનું વ્યસન પડી જાય છે અને તેથી એ નિરર્થક બની જાય છે તેમ આત્માને ઝોળખવાને સ્થાને બાહ્ય ભક્તિની નાચવાફરવા જેવી પ્રવૃત્તિમાં જ માણસ પડી જાય છે. અને તેનો સંસારી ઉન્માદ ઘટવાને બદલે વધી જાય છે (૩૯૩-૯૭).

આ પરથી સમજાય છે કે અખાણ નવધાભક્તિનો તો ઘણો મર્યાદિત સ્વીકાર કરે છે. આ ભક્તિને તેઓ ગુણના - સત્ત્વ, રજસ, તમસના - પટવાળી ભક્તિ કહે છે. જેનાથી પરબ્રહ્મને તરત જ પામી શકાય એવો ભક્તિઆચાર તો તેઓ જુદો જ ગણે છે (૩૯૮). આ ભક્તિને તેઓ અણલિંગીની ભક્તિ એટલે કે પરબ્રહ્મના જ્ઞાનરૂપ ભક્તિ કહે છે. એને વિરહવૈરાગ્ય એવું સૂચક નામ આપે છે. આ આંતરિકભક્તિ છે. એનું સ્વરૂપ એક દૃષ્ટાંતથી એમણે સ્ફુટ કર્યું છે.

જ્યારે ઘણી મેઘવૃષ્ટિ થવાની હોય ત્યારે ઘણો તાપ પડે છે. એ તાપને

કારણે જળ ઉત્પન્ન થાય છે, તેમ જ્યારે ઘણી આતુરતા ઊપજે છે ત્યારે અંતરમાંથી હરિ પ્રગટ થાય છે (૩૯૯-૪૦૧). આ રીતે આત્મા દ્વારા જ આત્માની પ્રાપ્તિ થાય છે તેને અખાણ લૌકિક ભક્તિ ગણુતા નથી અને જે ભક્તિનો એ સાધનામાર્ગનાં સ્વીકાર કરે છે તે અંતે તો આ જ ભક્તિ છે. (૪૦૪-૦૫).

જ્ઞાન અને જ્ઞાની

અખાણ જ્ઞાનમાર્ગી કવિ છે. એટલેકે અધ્યાત્મસાધનામાં એ જ્ઞાનને મુખ્ય સાધન માને છે પણ આ જ્ઞાન તે શાસ્ત્રજ્ઞાન કે પંડિતાઈ નથી પરંતુ પરમાત્મતત્ત્વના અનુભવરૂપી જ્ઞાન છે તે જાણીતી વાત છે. આ સંદર્ભમાં આ કૃતિમાં થયેલી જ્ઞાન અને જ્ઞાની વિશેનો ચર્ચા જોવા જેવી છે. બધી અખાણ જેને બ્રહ્મતત્ત્વ વિશે જ્ઞાન (મહાજ્ઞાન) થાય છે તેની વ્યવહારમાં સ્થિતિ કેવી હોય, સાચો જ્ઞાની કોણ, ખલજ્ઞાની કોણ, સત્ય વિનાશુ જ્ઞાન નિરર્થક છે વગેરે મુદ્દાઓ રજૂ કરે છે (૨૯૦-૩૪૯).

અખાણ કહે છે કે વ્યવહારમાં જ્ઞાનનાં અધિકારભેદે જુદાંજુદાં પરિણામ આવતાં દેખાય છે. આ વાતને કવિ જાણીતી લોકવાયકાના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે કે જે સ્વાતિર્ણિંદુ સર્પના મુખમાં પડે તો તેનું હળાહળ વિષ થાય છે પણ એ જ સ્વાતિર્ણિંદુ જે છીપમાં પડે તો તેનું મોતી નીપજે છે. એવું જ જ્ઞાનનું છે. અધિકારી વ્યક્તિને જે એ પ્રાપ્ત થાય તો ઇંટ પરિણામ આવે છે અને અનધિકારી વ્યક્તિને જે એ પ્રાપ્ત થાય તો એનું ધાતક પરિણામ આવે છે (૨૬૧-૯૨).

જ્ઞાતનાં બે પરિણામો જતાવવા માટે અખાણ જ્ઞાનીના બે વર્ગ પાડે છે. એક, જેમને વામ અંગે એટલે ખોટા માર્ગે જ્ઞાન પ્રાપ્ત થયું છે તે. એમને અખાણ વામજ્ઞાની કે ખલજ્ઞાની તરીકે ઓળખાવે છે. એમનું જ્ઞાન મોહપ્રેરિત હોય છે તેથી તેઓ પ્રવૃત્તિમાં અને તેથી કામક્રોધાદિક વૃત્તિઓમાં રચ્યાપચ્યા રહે છે. જેમને દક્ષિણ અંગે એટલેકે સાચા માર્ગે જ્ઞાન ઊપજે છે તે દક્ષિણ-જ્ઞાની. અખાણ એમને નૈઋત્યજ્ઞાની અને પ્રજ્ઞાનંત તરીકે પણ ઓળખાવે છે. તેમનું જ્ઞાન વિવેક પ્રેરિત હોય છે. તેઓ નિવૃત્તિમાર્ગી હોય છે અને સંયમ, શાંતિ, સત્ય, સંતોષ વગેરે અનુભવે છે. (૨૬૩-૯૬).

આ બંને પ્રકારના જ્ઞાનીઓનું જીવન કેવું હોય છે તે અખાણ ભૂચર અને ખેચરના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. ખેચર આકાશમાં જેવી ગતિ કરી શકે છે. તેવી ગતિ ભૂચરને પાંખ આવે તોપણ તે કરી શકતો નથી. તેવી રીતે જે

-વામચાની છે તેમને શુરુ વડે પાંખ આવે (જ્ઞાન પ્રાપ્ત થાય) ત્યારે તે જીવવાનો પ્રયત્ન કરે પણ ફરી પૃથ્વી પર પડે છે કેમકે એનો પૃથ્વીનો એટલો સંસારનો અધ્યાસ નષ્ટ થયો નથી હોતો. એ વાતો તો જ્ઞાનની કરે છે પણ પ્રવૃત્તિમાં તનમનનાં સુખ બોગવે છે. ત્યારે નૈષ્ઠિકચાનીમાં તનમનનો અધ્યાસ રહેતો નથી તેથી તેમનો દેહ માત્ર સંસારમાં વર્તે છે પરંતુ એમનું લક્ષ ચેતન્યમાં જ હોય એટલેકે એ ચિદાકાશમાં જ વિચરે છે (૨૯૯-૩૦૪).

જ્ઞાનીમાં અનધિકારને કારણે અધૂરપ રહી જાય ને સંસારનો અધ્યાસ છૂટે નહીં એ એક વાત છે અને જ્ઞાન પ્રત્યેની નિષ્ઠા જ ખોટી હોય એ બીજી વાત છે. આવા ખોટી નિષ્ઠાવાળા જ્ઞાનીને અખાજી ખલજાની કહે છે. તેમનામાં વચનવિવેક હોય, તેમનું વર્તન પણ રહું હોય છે પણ અંતરમાં હરિશુર પ્રત્યે હેતુ હોતું નથી. અખાજીની દષ્ટિએ શુદ્ધજ્ઞાન કેટલું નિરર્થક છે અને જ્ઞાનની સાથે નિષ્ઠા - હૃદયનો ભાવ કેટલાં આવશ્યક છે તે વાત એકબીજા દૃષ્ટાંતથી તેઓ સમજાવે છે. ઘીને માટે બાપણે દૂધ જમાવીએ પણ એમાં જો મેળવણી બરાબર પ્રમાણમાં ન પડે તો ઘી થતું નથી, કાંજી થઈને રહે છે. જેમણે શુરુનો હૃદયમાં અનુભવ કર્યો નથી તે શુરુનાં વચન વડે ભલે વાત કરે પણ તેમનું જ્ઞાન નિરર્થક હોય છે, સાર વિનાનું હોય છે (૩૪૭-૪૯).

વામચાની અને નૈષ્ઠિકચાનીની ગતિમાં કેટલો મોટો ફેર હોય છે તે અખાજી પારાના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જે પારાને ઔષધિની પ્રક્રિયાઓથી મારવામાં આવે છે એટલેકે એને શુદ્ધ અને સિદ્ધ કરવામાં આવે છે, અને જે રસાયણ બને છે તે પારો સ્વર્ગ, અત્યુ તથા પાતાળલોકમાં ગતિ કરાવે છે અને એ અગ્નિ પાસે પણ ટકી શકે છે. તેવી રીતે જે આશાસુક્ત થઈને રહે છે, જેણે દેહભાવ છોડી દીધો છે તેવા પ્રચાવંતની ગતિ અસાધારણ હોય છે. પરંતુ જે પારામાં ગંધકનો સંસ્કાર થાય તેનું આંતરિક સત્ત્વ નાશ પામે છે અને તે અગ્નિ સમક્ષ ટકી શકતો નથી. તેવી જ રીતે વિવેક વિનાનું જ્ઞાન કશું પરિણામ લાવી શકતું નથી. (૩૦૮-૧૩).

ઉત્તમ જ્ઞાનીનાં લક્ષણ અખાજી આમ વર્ણવે છે: સર્વાંતીત જ્ઞાનમાં એનો નિશ્ચય હોય છે. તેનામાં શુરુ પ્રત્યે પ્રીતિ-ભક્તિ હોય છે. અવિહિત એ આત્મ-રતો નથી. તેના બાહ્ય-આશ્યંતર સર્વ અંગો પવિત્ર હોય છે. અંતર ઉદાસીન - તટસ્થ હોય છે. તેનાં વચનો પ્રતીતિવાળાં હોય છે. એ ખલજાનીનો સંગ કરતો નથી. તેનો વ્યવહાર સત્યનિષ્ઠ હોય છે. (૩૪૪-૪૬).

અખાજી જ્ઞાનમાં સત્યનિષ્ઠાનું ધણું મહત્ત્વ કરે છે. સત્ય વિનાના જ્ઞાનની

કોઈ કિંમત નથી. મહાજ્ઞાન પ્રાપ્ત થયા પછી પણ સત્ય જેમ આચરણ કરાવે. તેમ આચરણ કરવું જોઈએ. સત્ય સાધો રસ્તો જતાવે છે. જ્ઞાનની સાથે મનુષ્ય જો સત્યને આગળ કરીને ચાલે તો સત્ય તેને આગળ આગળ લઈ જાય છે. જ્ઞાની માણસ પણ જો સત્યને આગળ કરીને ભોગ ભોગવે તો કદી બૂલો પડતો નથી. પણ જો સત્યને ખુલ્લે તે બધું જ શુભાવે છે. એટલે જ્ઞાનનો મર્મ સત્યમાં રહેલો છે (૩૨૬-૨૯).

સત્ય વિનાનું જ્ઞાન નિરર્થક છે એ વાતને અખાળ નેત્ર વગરના રાજના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. તેઓ કહે છે કે કોઈ મહારાજ હોય અને તે અંધ હોવા છતાં રાજ્ય કરતો હોય પણ તેની પ્રજા તો દુઃખી જ હોય કારણ ચક્ષુ વિનાનો રાજા સાચો ન્યાય કરી શકે નહીં, એમંત્રીનું ગમતું જ આચરે. તેવી રીતે સત્ય વિના જ્ઞાની મોહ વગેરેથી પ્રેરાય છે અને આત્મભ્રાન્ત શુભાવે છે (૩૨૬-૩૨).

આ સત્યનિષ્ઠા એટલે શું? અખાળએ સત્યનો કશો અર્થ કયો નથી. પરંતુ અખાળના તત્ત્વજ્ઞાનમાં બ્રહ્મ જ સત્ય છે, તેથી સત્યનિષ્ઠા તે બ્રહ્મભાવ એમ સમજવું જોઈએ. બ્રહ્મભાવ વિનાનું જ્ઞાન વ્યર્થ છે અને હાનિકારક છે એમ એમનું તાત્પર્ય છે એટલે અંતે ખરા જ્ઞાનની કસોટી અખાળની દૃષ્ટિએ આ જ છે - જીવન બ્રહ્મભાવમય બન્યું છે કે નહીં.

શુરુ

આ કૃતિમાં અખાળએ શુરુ વિશેની પોતાની વિચારણા વિસ્તારથી મૂકી છે (૩૫૦-૮૫). તેમાંના કેટલાક મુદ્દાઓ ખાસ ધ્યાનપાત્ર છે.

અખાળ શુરુ વિશેની આપણી વ્યવહારની સમજનો નિર્દેશ કરે છે. જેની પાસેથી આપણે જે વિદ્યા લઈએ તેને આપણે તે વિદ્યાના શુરુ કહીએ છીએ. એમ વેદવિદ્યાથી માંડીને ચૌર્યવિદ્યા સુધીના શુરુઓ હોય છે (૩૬૬-૭૦). તેમનો વ્યવહારમાં ઉપયોગ છે ખરો પરંતુ એમની શક્તિ એમની વિદ્યા પૂરતી મર્યાદિત હોય છે. આ વાત અખાળ કોડીના દૃષ્ટાંતથી સમજાવે છે. જેમ કોડી સ્વરૂપે દ્રવ્ય છે અને ક્યવિક્યનું માધ્યમ અને છે પણ એનાથી પાત્ર ઘડાતું નથી કે સિંકો પણ પડતો નથી. એવી રીતે આ શુરુઓની પહોંચ જગતના પ્રપંચ સુધીની જ હોય છે, બ્રહ્મતત્ત્વ - કૈવલ્યનું દર્શન કરાવવા એ સમર્થ હોતા નથી (૩૮૪-૮૫).

અખાળની દૃષ્ટિએ જાળક જન્મે તેની સાથે જ તેને પચપાન કરવાનું જે જ્ઞાન આપે છે તે જ સાચા શુરુ છે. એ શુરુ સંઘાઠળ મનુષ્યની સાથે હોય છે. ખીજા શુરુ તો સદા એના શુદ્ધસ્થાને છે (૩૭૧-૭૨), એ બધાનો પ્રેરક અવાચ્ય.

પરબ્રહ્મયુ છે (૩૮૪). આનો અર્થ એ થાય કે અખાળ અંતે તો પરમતત્ત્વ
— આત્મતત્ત્વને જ ખરો યુ ગણે છે.

જે આમ જ હોય તો બાહ્ય યુનની શી જરૂર એવો પ્રશ્ન જોસો થાય,
અને અખાળ એમ તો જરૂર કહે છે કે યુરુસેવાથી જ બ્રહ્મતત્ત્વની પ્રાપ્તિ
થાય છે અને સેવા તો સરૂપ યુનની હોઈ શકે, અરૂપની નહીં (૩૭૬-૭૭).
આનો ખુલાસો અખાળ એમ કરે છે કે પરબ્રહ્મયુને સીધા જોઈ શકાતા નથી.
તેથી બાહ્ય યુનની આવશ્યકતા રહે છે. જેમકે, સૂર્યને સીધા જોઈ શકાતો નથી
પણ જલનું પાન માંડીને તેમાં પ્રતિબિંબિત થતા સૂર્યને જોઈ શકાય છે. એવી
રીતે યુરુ દ્વારા જોવિંદ એટલેકે પરમાત્મા — પરબ્રહ્મને જોઈ શકાય છે. યુરુ
પ્રતિબિંબને સ્થાને છે અને જોવિંદ બિંબને સ્થાને છે. એટલેકે યુરુ તે
જોવિંદનું રૂપ છે. સૂર્ય આકાશમાં છે ને તેનું પ્રતિબિંબ પૃથ્વી પર પડે છે તેમ
છતાં અંતે તો તે એક જ છે એમ યુરુ અને જોવિંદ તત્ત્વતઃ એક જ છે
(૩૭૮-૮૧).

યુરુ અને જોવિંદ એક કે બે પ્રશ્ન પર અખાળ વારંવાર આવીને ઠરે છે.
અંતે તો એમને બંનેનું એકત્વ જ છાંટ છે. યુરુ કૈવલ્ય છે કૈવલ્ય જ યુરુ છે
એમ એ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે (૩૬૮). એનો અર્થ એટલો જ થાય કે પરમાત્મા
કે આત્મા એ જ ખરો યુરુ છે. અખાળની અન્ય કૃતિઓમાં પણ આવો વિચાર
જોવા મળે છે. પરંતુ અમુક કક્ષા સુધી અને અમુક રીતે એ બાહ્ય યુરુનો
સ્વીકાર કરે છે એમ પણ માનવું જોઈએ. પરબ્રહ્મ તો દ્રષ્ટિમાં ન આવે અને
મુશ્કિતથી મહણ ન કરી શકાય એવો છે, એટલેકે ઇન્દ્રિયગમ્ય નથી ત્યારે બાહ્યયુરુ
તો શરીરધારી છે.

અખાળ કહે છે કે અશરીર પરબ્રહ્મે જ યુરુમાં શરીર ધારણ કર્યું છે
એમ માનવું જોઈએ એટલે ખરી 'યુરુદ્રષ્ટિ' એ છે કે જેમાં યુરુની કાયાને
લક્ષમાં લેવામાં ન આવે. બરાસકપૂરની જેમ જેને માટે ક્ષણવારમાં યુરુની કાયા
હુપ્ત થઈ જાય છે એ શિષ્યની યુરુભાવના સાચી છે. એ બ્રહ્મભાવના જ છે
(૩૫૧-૫૬). આમ મહત્ત્વના છે ભાવના.

આમ અખાળ, લલે યુરુના શરીરને લક્ષમાં લેવાનું ન હોય તોપણ,
શરીરધારી યુરુનો સ્વીકાર કરતા હોય એવું લાગે. પરંતુ પછીનું નિરૂપણ આ
બાબતને સંદિગ્ધ બનાવી દે છે. પવનથી અચકાતી ધબ્બતા દ્રષ્ટાંતથી અખાળ
અહંભાવ છોડીને વસ્તુમય — બ્રહ્મમય થવાનો બોધ આપે છે અને વસ્તુ તે જ
યુરુ છે, એને સેવવાથી જીવને કાલવાયુ કર્યું કરી શકતો નથી એમ સમજાવે

છે. એટલેકે જે ગુરુની સેવા કે ભક્તિ કે મદદ અખાળને અભિપ્રેત છે તે આ પરબ્રહ્મ ગુરુ છે (૩૫૯-૬૭). આ નિરૂપણમાં દેહધારી ગુરુનો સ્વીકાર થતો હોય તેમ દેખાતું નથી. પરંતુ દેહધારી ગુરુમાં જે પરબ્રહ્મજ્ઞાન છે તેને જ ગુરુસ્થાને સ્થાપવાનું છે, તેની જ સેવા-ભક્તિ કરવાની છે, એમ એમાંથી તાત્પર્ય કાઢીએ તો અખાળ દેહધારી ગુરુની આવશ્યકતા સ્વીકારે છે એમ કહી શકાય. આવે અર્થ કરી શકાય કે કેમ તે તો કોયડો જ છે.

અન્ય કૃતિઓમાં કવિ સદ્ગુરુની આવશ્યકતા વારંવાર દર્શાવે છે (ભલે દ્વંભી ગુરુઓ પર એ પ્રહારો કરતા હોય)^૧. મધ્યકાલીન સંતપરંપરામાં ગુરુની અનિવાર્યતા લેખાતી હતી તે આપણે જાણીએ છીએ. ગુરુને બ્રહ્મરૂપ ગણવાની પણ પ્રણાલિકા હતી પરંતુ શરીરધારી ગુરુનો અસ્વીકાર કરી કેવળ પરબ્રહ્મને ગુરુ તરીકે જોવાનું ખાસ જોવા મળતું નથી. અખાળના તત્ત્વવિચારમાં ઝોલામાં ઝોલો એ છેવટનો તળકો હોય એવું લાગે છે. તેથી તેમના એક પદમાં તેમણે નગુરાપણનો અસંદિગ્ધ મહિમા કર્યો છે.^૨ 'ચિત્તવિચારસંવાદ'માંના ગુરુ-વિચારને આ સંદર્ભમાં જોઈ શકાય.

૧. 'અખાનો ગુરુવિચાર' અનુક્રમ, જયંત કોઠારી, ઈ. ૧૯૭૫, પૃ. ૧૯૪-૯૬.

૨. 'નગુરો તે સ્વયં નરહરિ' - જયંત કોઠારી, કૃષ્ણ સુજરાતી સમાજ ત્રૈમાસિક, ઝોલટો.-ડિસે. ૧૯૮૭, પૃ. ૩૭૬-૭૯.

ધીમે ધીમે છટાચી કુસુમરજ લઈ ડોલતો વાયુ વાય,
ચોપાસે વહિલગેથી પરિમલ પ્રસરે નેત્રને તૃપ્તિ થાય;
બેસીને ફાણુ જાણે કચલી પરજીતિકા સ્વર્ગી ગાય,
જાણી નાખે હલ્લાવી રસિક હૃદયને વૃત્તિથી દાબ જાય.

—કાન્ત

ESKAY FINE CHEMICALS

Mfgr X-Ray Barium

Mehta Mahal

15, Mathew Road

BOMBAY-400 000

Tel 1.811 9800

ક્રિટિક્સ-એવોર્ડ-સન્ધાન : ૧૯૮૮ અને ૧૯૮૯

૧૯૮૮

કવિતા : ‘નિર્વાણુ’ : નીતિન મહેતા
 નવલકથા : ‘કાફ્કો’ : વીનેશ અંતાણી
 ટૂંકીવાર્તા : ‘આંખની ઈમારતો’ :
 અંજલિ ખાંડવાળા

નાટક : —કોઈ નહીં—
 લક્ષિતનિબંધ : —કોઈ નહીં—
 વિવેચન : ‘અખાના છપા’ ફેટલોક
 ‘અર્થવિચાર’ જયન્ત કોઠારી
 સમૂહમાધ્યમ : હરસુખને દુઃખ ભારે
 (ટી.વી. સીરિઅલ)

કથા-પટકથા-સંવાદ : સુભાષ શાહ
 માટે
 ઉત્તમ અભિનય માટે : અનપૂર્ણા શુક્લ

૧૯૮૯

‘પાંકુઠાબ્યો અને ઈતર’ : દિલીપ ઝવેરી
 ‘શેષપાત્ર’ : ભાનુપ્રસાદ ત્રિવેદી
 ‘રણુરણુવુ’ : વીનેશ અંતાણી

—કોઈ નહીં—
 —કોઈ નહીં—
 ‘સાહિત્યિક તથ્યોની માવજત’ :
 જયન્ત કોઠારી
 (૧) હાથતાળી (ટી.વી. સીરિઅલ)

કથા-પટકથા-સંવાદ માટે :
 પરેશ નાયક
 ઉત્તમ અભિનય માટે : ચેતન
 રાવળ
 (૨) બહેરું આયપુ મૂંગી વ્યથા
 (ટેલિ-ફિલ્મ)
 દિગ્દર્શન માટે : નિમેષ દેસાઈ
 ઉત્તમ અભિનય માટે : સોનાલી
 મહેતા

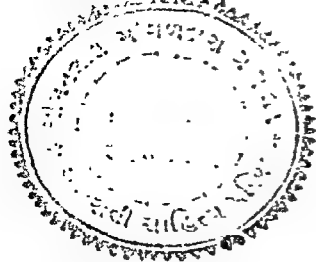
(સમૂહમાધ્યમોમાં વર્ષભર્યાદાને જડવેસલાકપણે વળગી રહેવું જરૂરી નથી માન્યું.)
 નિર્ણાયકો : સર્વશ્રી સન્દ્રકાન્ત ટોપીવાળા, સિદ્ધિષ થંચાલ અને સુમન શાહ



અનુક્રમ

ખારાધોડા/(૧) અગરિયા	નિખિલ ખારોડ	... ૩
ખારાધોડા/(૨) જીડાન	"	... ૪
પડદો	જયદેવ શુક્લ	... ૫
કચારેક	"	... ૬
હાં તો...	"	... ૭
સળગી જીઠે છે...	"	... ૭
સખોટી	"	... ૮
ભોંયતળિયે	રાધેશ્યામ શર્મા	... ૯
આપણી વચ્ચે	રમણીક આગ્રાવત	... ૧૦
અખાલકૃત 'ચિંતવિચાર-સંવાદ'નો તત્ત્વવિચાર	કાર્તિકા જોશી	... ૧૧

(પ્રકાશન ૨૦-૮-'૮૦)



ઔનદ

વર્ષ : ૧૧ અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર, ૧૯૯૦

શિલ્પિ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

સંસ્થાપક : સુરેશ જોષી

એલફ ૧૦૩

વર્ષ ૧૧ : અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૯૦

વાર્ષિક લવાજમ રૂપિયા ૩૦, આજીવન રૂપિયા ૫૦૦/-

લવાજમ સરવાળાં રૂપળ

રસિક શાહ ૨૪, બી/૬ ખીરાનગર

એસવી રોડ, સાન્તાક્રુઝ મુંબઈ-૪૦૦૦૫૪

જમત પરિણ માલતી, ૪૨૭, ૧૦મી રસ્તા

મેઘપૂર, મુંબઈ-૪૦૦૦૭૧

ચંદ્રિકા પંચાલ ૨૩૩, રાજલક્ષ્મી સોસાયટી,

ટેલિફોન એક્સચેન્જ સામે, જૂના ખાદરા રોડ, વડોદરા-૩૯૦૦૧૫

સમ્પાદકીય પત્રવ્યવહાર શિરીષ પંચાલના નામે તથા વ્યવસ્થા અંગેના પત્રવ્યવહાર ચંદ્રિકા પંચાલના સરનામે કરવો.

સુદ્ધ સ્થાન : ચંદ્રિકા પ્રિન્ટરી, મિરઝાપુર રોડ, અમદાવાદ-૩૮૦ ૦૦૧

ફોન : ૨૦૫૭૮

ઔતદ

વર્ષ : ૧૧ અંક ૩ : જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૬૦

સંપાદન

શિશીષ ખંભાણી જયન્તિ પાઠેશ રસિક શાહ

શિતિજ સંશોધન પ્રકાશન કેન્દ્ર

કાર્તિક દવે

અભિદ્રુટા

૧

ભણે

ભારીના દુધિયાકાચ પર

ચકલીનો પડછાયો,

ખટખટ...ખટખટ...

ફરફર...ફરફર...

એ કાળનો ફડકડાટ

મૂર્તિઓનો પડછાયો

—એક કાચની પેલ્લી તરફ.

આખપુ' વૃત્ય

સમ પર અટકી ગયું છે જેમણે તેમ

કોઈ સાચાવીનો શાપ પીને

અતળ જિંડા ઘેનમાં લીન,

એ ઝડપી સ્તોત્રો પ્વનિ નર્તન

આખપીમૂત

વરદાન ભણે પાછું એચી લીધું હોય એમ.

આદિમ સમુદ્રવ,
સર્જનની પરાઈની દ્વેરખી નેવા
પક્ષીઓનો દૂરનો અવાજ

—બંધો

કિન્તરોના વિહાર માજમાં વેરાતી,
રહી રહીને આવતી
સંગીતરજની ફેરમ—
સહુ સામટા ઓછા પડે છે.
એ મહાતંદ્રાનો ભંગ કરવા.

૨

જોઈ દુઃસ્વપ્ન
બંધે થંભી ગયું છે;

જાતી ભીંસાય છે
શ્વાસ મુંઝાય છે.

એક દંતાળ—

લથલીત અંગભંગિનીને

વિચ્છિન્ન કરે છે.

એના જામળ અંગ વિદારે છે
શળથી.

સમુદ્રની જાતીમાં

એક કંપારી પસાર થઈ બચે છે
મોબં

કિનારા પર ઠાલા હાથ પછાડે છે
રોપનાં કીણુ ફેલાય છે.

૩

મૃગયા ખેલાય છે,

...પરવને વીણુતો વીણુતો

પાનીમાંથી ઝરતી

ઝંઘરજને સૂંઘતો

હું

તણાતો

કપાંચ પહોંચી જાઉં છું.

એની પાછળ ને પાછળ...

અચાનક

પરવ અલોપ

ને હું છું

એક કાળમંડપની નીચે

શૂર્તિમંત :

શિલ્પીના ટરવે

હજી અણુઅણુટી છે

એના કેશ

પવનથી ખુશ છે.

લીમડો સમજે છે

એ મંજરી ઢાળે છે

પગ ઉપર.

ક્રિયાવિધિ, કમ્પ્રાઇઝના

ખાખોશિયા બચ્ચે

ભોળું લિંગ

દરવાનોની નજર ચુકાવી

નજર ઠારે છે

શિલ્પકારની પીઠ ઉપર.

પ્રસન્ન.

જયદેવ શુકલ

કેટલું સરળ હવું...

સરળ હવું,

સાવ સહેલું હવું કહેવું : 'ન જઈશ.'

અરે, રિક્ષામાંથી હાથ પકડી

ઊતરી જવું તે

જરાય મુશ્કેલ ન હવું.

હૃદય ગણગણવું રહ્યું,

પણ હું સીસાનો ટુકડો બની આસનળીમાં

ઊતરી પડી, અચાનક.

સ્પર્શની કલ્પનાએ

પાંખો ફફડાવી દર્શાર થઈ જતી હથેળી

મરેલી માછલી જેવી પડી રહી ચત્તીપાટ.

જિભે છું,

અટ્ટેલો.

દિશાએ ઝાલવાતી જાય છે લોહીમાં.

કેટલું સરળ...

એક લાલ રેશમી રેલો
વહેતો આવતો નેઈ
લોહી લીજળે.
હાથ ભિંચકાઈ
પટકાઈ,
નીચે પડે છે.

તને
આરડામાંથી નીકળી
પગથિયાં ભિતરતાં
ભભો ભભો
નેઈ રહું છું
ને...
મથું છું...હા...થ...
૨૫/૨૭-૧૦-૯૦

ધંટડી પર દબાયેલો હાથ પગથિયાં ચઢતાં જ...

મોડી સાંજે
પગથિયાં ચઢતાં જ
‘કેમ આટલું મોડું ક્યું?’ કટલી રાહ નેવડાવી...ક્યાં...’
મોડું ફુલાવવા છતાં
હાથમાંથી બેગ લઈ લે છે.
ઠપકા પાણીના પવાલા સાથે
માગ્યા પહેલાં હાથમાં જરા છલુકા સાથે આપેલા પત્રો
પાતો જઈ છું.
હાથમાં હાથ લઈ પાસે બેસાડી દઈ તે સાથે
રકમસ ચહેરે : ‘પણ કેમ, કેમ આટલી બધી વાર...’
પંખો
છુટા વાળ મુખ પર ફેલાવી દે છે.

રૂઢાનીમાં ગમતી શુભછડી જોઈ મંથકું
તે ધડાએ :

મને શુસ્સો આવે છે ને તું મલકયા કરે છે,

પીડક છે પીડક...

અરે, તારો મહેરા તો જો...

પગથિયાં ચઢી

જિત્તાઈથી ધંટડી પર જમાયેલો હાથ

તાળું જોઈ

લગડી પડે છે

૨૭-૧૦-૯૦ (શ્રીરંગ નંદાની સં. ૨૦૪૭)

ચક્ષુશ દયે

‘ગંધમંજુષા’

ગંધ વિના મારો પરિચય અંધ

બધું બંધ બંધ અઠમંધ

ત્યાં તો અઠળ આ ગંધઠળથી ખુલે ફટફટલાં તાળાં

ખાઝ્યાં હતાં જ્યાં વરસોનાં જળાં.

ગંધઝર્યે આ ‘પહેલવહેલું’ ઝૂક્યું કાણુ ?

તો લજવાઈને કહે એ તો હું—ધોવાના સાબુની ગંધ.

ધોવાના સાબુની ગંધ :

દૂર દૂર નક્ષત્ર થયાં તે દિવસો

ઠાળા ડીલ પર સફેદ કીણુનો લેપ

ક્ષીણુ છીછરો હિતાવળાનો જલપ્રવાહ

તળિયે સરકતી વેકુર

લીનાં લીનાં ઠાળાં ધોળાં મોતી જેવા પથ્થરો

ફૂવાના થાળે સીંચણિયાતું નમણું, હાથથી સરકવું

સરકતી ખણકતી ચૂડીઓ એક પછી એક

જળતા ઠંડા અંધકારને તળિયે બે ગામરની વાતો
 સૂની સીમ પહેરીને નહાતી સ્ત્રીઓ
 ઉપર બળબળતો તડકો
 લેખક પરથી લકાંગ ફૂટેકો
 થોરની વાડમાં બોલતાં લેલાં
 કયાં ગયાં એ બધાં
 સાથે સાથે નાગનાગાં ના'તા જ પેલાં ?
 પરસેવાની ગંધ

પામું તેને તેની આશ્વસ્ત ગંધથી જ પૂર્ણ
 સ્પર્શ પશુ અધૂરો લક્ષમણરૂપાની બહાર
 ગંધ બની ઉપજે વિસ્તરે તે મારામાં
 બહાર બધું બહાર
 બહાર જરા વ્યાધિ ઉપાધિનું જગત આપ્તુ'ય બહાર
 ગંધતા ગર્ભમંડપમાં એક એ એક હું
 ગંધ આશ્વસ્ત પરસેવાની અંગત
 માનવ કાયાના શ્લોકનું ઉદ્દગાન
 પામું તેની બાહ્યમૂલ મંજુલામાં ઝળહળતું ગંધરતન.

ઘેંચી લીમડાની મંજરીની ગંધ
 સાવ હોઉં સ્થિર સ્થવીર
 ને વ્યાકુળ વિહ્વળ કરે મંજરીની કડવી મીઠી ગંધ
 સરિયામ રસ્તાઓ પર માથું ધુણાવતા લીમડાઓ,
 રોમસ શિરીષો.
 ગ્રીષ્મની દીર્ઘરાત્રિઓએ મારી સાથે ટહેલવા નીકળતી મંજરીની ગંધ..
 ફેવર્ગમાં બધું હશે
 હશે, બધું હશે
 પશુ શિરીષ લીમડાની ગંધ શું હશે ત્યાં ?

અવાવરું હંમેક ગંધ
 વાવ ખંડેરમાં
 ગંધ અંધકારની, લેજની, આમાચિડીયાની હગારની ઠોહવાયેલી કથાઓની
 અવાવરું ગંધ શ્વસી લઉં પછી

બધું જ સ્થિર.

જગતની બધી જ ઘડિયાળોની ગતિ એક આંધળા દોડ

ખીગભેજ સુપરનોવા મૂખ ઉચ્છ્વાસ

હવડ ગંધ નીચે દટાય બધાં સ્થવીરો, શ્રેઠ્ઠીઓ, વીરો, વારાંગનાઓ,
કામ્યરૂપવનિતાઓ, નૃસિંહો, સિંહદારો, વિજયકમાનો, કીર્તિસ્થંભો
રહે કેવળ અવાવરુ હવડ ગંધ.

ગંધ મોગરાની

ઉનાળાને ગાળ દેવાની ક્ષણે જ

હવા વહી લાવે મોગરાની ગંધ

જાણે મધમધતી ચાંદની

કોઈને મઠિર ઉચ્છ્વાસ કે શિશુનાં પગલાં ?

ન જાને !

પણ આ ગંધની આંગળી ઝાલીને જ પહોંચાય ક્યાંક

પરિચિત ચિરઅપરિચિત ગંધવતી ગંધમતી નગરીએ

પૃથ્વીની જ આ ગંધપુત્રી ઠરે મને પૃથ્વીમુક્ત.

શિશુકાયાની દ્રાણ :

બહુ ગમે છે મને શિશુ કાયાની લાડકી ગંધ

ધરતી અને કાયાનું અપૂર્વ મિલન

શિશુકાયાની દ્રાણમાં પામું એક નાળવેલ આસ્વાસન

બગાસું ખાતાં જ ગોળ મુખમાં દેખું બ્રહ્માંડ

હામરની ગોળીની ગંધ :

બહુ બહુ વરસો પછી પેટી પટારામાંથી કાઢ્યાં વચ્ચો

જતનથી જાળવી રાખ્યું છે જોણે બધું અકબંધ.

મામાના લગ્ન, મેડી પર શણગાર સજતી સ્ત્રીઓની ચહલપહલ

બેંડની ધૂનો

મા માસી મામીઓ વચ્ચે અટવાતા નાના પત્રો

છંટાતા શુભાખજન વચ્ચે તરી આવતી મોગરાની વેણીની તીવ્ર ગંધ

રેશમની સાડીઓનો સુવાળો અવાજ મખમલનું મૌન

ને સાટીનનું બોલકાપણ.

નવી ચોપડીની ગંધ

પૂરા થયા વેકેશનના દિવસો

સીમડાની સહુથી જાંચી ડાળ

ખપોરની અલસ જાંધ

સેલુંબ લટકતી લીંબોળાઓ

જીતેલી કોડીના ભારથી જૂઠ્ઠા ગયેલું ખિસ્સું

હાડન-અલ-રશીદ વિક્રમ વેતાળની વાર્તાના દિવસો

મેંમાં હજીય ઝીઝમતી ફેરીનો સ્વાદ

કલાસરૂમના બેંક બોર્ડની કાળાશ

કણકણ બતી વિખેરાય બધે જ

એકમેકમાં ભળવા લાગે બધા અક્ષરોનાં અળસિયાં

ખારીના બે સળિયા વચ્ચેથી ફૂટી

આલી બહો વરસાદી પવન સાથે

વિસ્તીર્ણ મેદાનોમાં મેઘ વરસે છે મન મૂકીને.

લોખાનની ગાંધ

લોખાનના વેશમાં આવે દૂરનો દરવેશ

શું રાગ મારવા પૂરિયાએ ધર્યો આ વેશ ?

પારિભતનની ગાંધ

વરસો પછી

આજે ફરી સૂંઘ્યું એક પારિભતનું ફૂલ

આંખો ભરાઈ આવી

બસ પડ્યો રહેવા દો મને અહીં

આ ખુરશીમાં રાતભર.

લાલ ધોળેલા મકાનની ગાંધ

યાદ આવે છે

રઝળપાટમાં કરેલા અનેક વસવાટો

નવા ધરના ચૂને ધોળ્યા રંગ વાનીશની ગાંધભર્યા

મોટા મોટા સડેલ ઓરડાઓ

વાર તહેવારે દીવાળાએ વરસે બે વરસે થાય છે નવા

પણ એ જ જૂના

જૂના જૂના ઓરડાઓ.

નવી નકાર રહી છે માત્ર આ ગાંધ.

પ્રાણજીવન મહેતા

મ-પંચતંત્ર

૧

ધ્રુવડ બખોલમાં બેઠું બેઠું
અધમધરાતે ભગને બદલા માંડને જીંધવા વાળું લજન
એક ધ્યાન લયસૂરતાનમાં ગાઈ રહ્યું હતું.

લજનના ઘેનમાં ધ્રુવડને અવાજ
કંઈક ઘોઘરો થતો જતો હતો.

ધ્રુવડના લજનાલાપથી

ઉપલી ડાળે જીંધતી સમડીને ખલેલ પહોંચતી.

સમડીને થયું એક તો માંડ જીંધ આવે.

વળી પાછું જીંધમાં લાગ્યે જ સપનું લગાય.

એ પણ શિકાર શોધ્યાનું—ને આ નવરું ધ્રુવડ
ખરોખર અટાણે જ લજન ભરડવા બેઠું નખખોદિયું.

સપનું અને શિકાર

વેંત છેટેથી છટકી જીડ્યાં.

બાજુની ડાળ પર લટકતા

ચામાચીડિયાને ઢંઢાળી સમડીએ કહ્યું :

ભાઈ, તારે મારું એક કામ કરવાનું છે;

આ નીચેની બખોલમાં બેઠું નવરું ધ્રુવડ
લજન ગાતું તને અને મને પણ એ કચારનું.

જો, નીચે થોડી ઠાગડા કબૂતરની

તાણ ચરક પડી હશે હમણે—

એ લઈ આ ધ્રુવડની આંખમાં

હળવેથી આંજી આવ.

લજનના ઘેનમાં બેઠું છે તેથી

એને ભણુ પણ નહીં થાય કશી.

પળમાં બજવાળું પથરાઈ બશે એની આંખોમાં.

એટલે સૂરજ જિગ્યો સમજી

ભગને બદલા આટોપી

ધોરણ યાશે જરી.

સમડી વચન એક ધ્યાને સાંભળી
આમામીડિયુ ચરકની શોધમાં
પાંખો ફરવાવડું બિડયું.

-૨

ધાન ભરેલી કોઠીમાં
ધનેડા બન બેડી લગન ગીતો ગાતા
આમથી તેમ ફરી રહ્યા હતા.

કોઠીના મોં આગળ ઉંદર કાન માંડી
આ બધું સાંભળી અટક્યો.
ધનેડા ને પાછા ધાન કોઠીમાં.
ભાણી એની પૂંછડીએ અગ્નિ પ્રગટ્યો હોય
એમ એ ઉછળવા મંડ્યો.
છેવટ સમજાયું. ઉછળવાથી કશું નહીં વળે.
લમણે હાથ મેલી વિચારતો રહ્યો.

એવામાં એની નજર અડધી આંખ મીચી
જંધતી બિલાડી પર પડી.
ધરમાં આમતેમ બેઈ તપાસી
થોડી વારે મનોમન ગોઠવી લીધું.

ઉંદર ભરોબર કોઠી ઉપર છીંકે દીંગાતી
માટેલીની દોરી પર જઈ લટક્યો.
ત્યાં લટક્યે ચૂં ચૂંની પોઠ મેલી.

ચૂં ચૂં પોઠ સાંભળી બિલાડીના ઢળેલા કાન જિયા થયા.
મીચેલી આંખ અડધી ઉઘાડી ના ઉઘાડી ને
ઠેકતી જઈ પટકાઈ છીંકે દીંગાતી માટેલી પર.
માટેલી ભેળો અફડાતાં દૂધ છલકાઈ ઢોળાયું.
હેઠે રેલાયું.

ઉંદર તો કચારનો ત્યાંથી પોખારા ભણી
દૂર દરખૂણે બેસી તમાસો બેઈ રહ્યો.
ઢોળાવું દૂધ ભાળી બિલાડીની દાઢ સળકી.

પાછી ઠેક દેતી નીચે આવવા મથી.

ઐટલામાં ડોઠી તળિયે ધાન કાઢવા ઠેકાણે
દીધેલ રૂચા ભેળી ભટકાઈ.

રૂચો બહાર. ડોઠીમાંનું ધાન સરસરતું ઓસરીમાં વેરાયું.

ડોઠીમાંના ધનેડાની જનની ફળેતી

મનોમન કલ્પી ઉંદર તો હરખાયો.

હરખમાં ને હરખમાં પાછું ચૂંચવા જતો હતો

ત્યાં એનું ધ્યાન ધૂંવાફૂંવા થતી

મિલાડી પર જતાં મૂંગો રહ્યો.

૪

ભેંસ બેઠી બેઠી બધાને ભાગવત કથા કથે.

પણે વાંદરો. ત્યાં ગાય. પડખે ગધેડો.

વળી એક બાજુ સસલું. ડાળીએ ખિસકોણ પણ ખરી.

ક્યારેક સમય મળ્યે

ફૂતરો મિલાડી અડખે પડખે પલાંક વાળી બેસે.

ચકલીને ભય કે ભેંસ

ભાગવત કથા પુસ્તકપાત્રું શીંગડેથી ઉથલાવે ત્યાં લગે ઠીક.

પાછી ક્યાંક જીભથી પાત્રું ઉથલાવતાં જીભ સળવળે

ને પાત્રું ચવાઈ જાય તો કથા અધૂરી સૂણવી રહે.

કથાપાન ચવાઈ ના જાય એની તકેદારી ચકલીને શિર.

આ ભય અને અગમચેતીને ધ્યાનમાં રાખી

ચકલી ભાગવતકથા પુસ્તક પઠન વેળાએ ભેંસ કને ભેળી બેસે.

સહુ એક ધ્યાનચિત કથા સાંભળે.

સહુને ધરમલાલ લહાણી થાય.

ભેંસ ભાગવતકથામાંથી દૃષ્ટાંતો કહેતી જાય.

સાર સમજૂતી અથ્ વિસ્તાર બધું કથે.

ક્યાંક પોતાનું પણ ઉમેરે ખરી.

ભેંસ જાણે, દૂધમાં ચાંગળુંક પાણી ઉમેરવાથી દૂધ વધે.

તેમ કથામાં કશુંક ઉમેરવાથી કશું વિસ્તરે.

આમ ભેંસ ભાગવતકથા વિસ્તાર વિસ્તર્યા કરે.

રોજનો આ કમ. ક્યારેક કોઈ હાજર રહે.

ક્યારેક ના પણ રહે.

પણ નિયમ તે નિયમ. ભેંસ ભાગવત કયા કરે.

એક દિવસ

ભાગવત કયા નિયમસમય કરતાં વધુ વિસ્તરી.

ભેંસથી વિસરી જવાયું દૂધમાં પાણી કેટલું ભેળવવું.

—તે કયાનો વિસ્તાર કેટલો વધારવો તે.

ઉપલો કાળે કાઠીકમરી ખિસકોલી ખિજવાઈ.

કંઈ સ્વચ્છું તે ઠેકતીક

ખાજુના વૃક્ષ પર જઈ ગોઠવાઈ.

ત્યાં નિરાંતે ધોરતા ધ્રુવડના કાનમાં પૂંછડી ફેરવી.

ધોર નિંદરમાંથી ધ્રુવડ સફાળું જાગી ગયું.

ધ્રુવડને થયું જરૂર કરતાં વધુ જીંધી જવાયું લાગે.

સૂરજ તો ક્યારનો વ આથમી ગયેલો જણાય.

રાત-મધરાત યઈ શું?

એવું વિચારતા આંખો ઝાળવા મંડયું.

અરધી જાંઘમાંથી જાગેલ એટલે ઝડ

દિવસ-રાત-મધરાતનો ફેર એને જણાયો નહીં.

ઝાણું કંઈ ન સમજતાં એટલું સમજાયું એટલું સમજાયું જ સમજા

બાકીની સમજણમાં હાંડી મેલી

એણે પડખે પડેલા મંજરા હાથમાં લઈ

પરથમ પરભાતિયું પોકાયું.

ત્યાં ભાગવતકથા સુણી રહેલ

સહુ ભાગવત ધરમપ્રેમીઓને જાણુ યઈ

આ તો રાત પડી ચૂકી;

ને હજુ ભેંસ ભરડે રાખે છે.

સહુ એક પછી એક જીડી ચાલતા થયા. પોતપોતાને મારગ.

ચકલી પણ જીડી ચાલી.

થોડી વારે સાવ સન્નારો પથરાયો.

આંખો માંચી ભાગવતકથા કથતી ભેંસને

હોકારો સંભળાયો નહીં.

એટલે આંખો ઉધારી. પળમાં પામી ગઈ.

ગુસ્સાથી ભરાઈ. પટમાં શીંગડા ઘસ્યાં.

બબડી : મૂરખ બધા.

ભાયગમાં હોય તો ભાગવતકથા સાંભળેને ?

વળી પોતાનો જાત પર ગુસ્સે ભરાઈ.

વિચાર્યું.

મૂરખાઓના મેળામાં હું પણ ચગડોળે ચડી જઈશ ક્યાંક.

ગુસ્સામાં ને ગુસ્સામાં

પોથીપાના જીભ વડે બંધ કરવા જતાં

ભેંસના જડબે પોથી બરોબર ગોઠવાઈ.

આંખો માંચી ભેંસ પોથી પાના ચાવતી બેઠી રહી.

૪

પાડા અને ભેંસને બાપે માર્યા વેર.

કેમેય ગ્રહનો મેળ ખાય નહીં.

બારમા ચંદ્રમાનો આંક કઠી હેઠે જીતરે નહીં.

ભોળીભક્ષી ધરરખ્યુ ગામથી આ ભળાય નહીં.

મનોમન દુઃખી થાય.

કઠી ગામ-સીમમાં દેરી-દેવસ્થાને જીભી

મૂંગી માનતા માને.

પીર ધબ્બને પડછાયે ખોળો પાથરે.

બધું બળ્યું. પથ્થર પર પાણી ભાળી

છેવટ ગાય અકડાઈ.

એણે ધણુખૂંટને આ વાત કહી.

ખૂંટ તો છીંકાટા મારતો હતો

તેથી ગાયતી વાત સંભળાઈ નહીં.

છીંકાટા બંધ થયા તો ખૂંધે બેઠેલી બગાઈ ઉડારવા મંડયો.

બગાઈ કેમેય જીરે નહીં.

છેવટ છીંકાટી ખૂંધ પર શીંગડા ઘસ્યા.

આ બધું પત્યે એતી નજર ગાય પર ગઈ.

કાન દઈ ગાયતી બધી વાત સાંભળી



ધલુખૂંટ વિચાર કર્યો.

વળી બે છીંકાટા દઈ ગાયને નજીક બરડી.

--કાનમાં કથુંક કહ્યું.

ગાય ધલુખૂંટની પૂંઠે શીંગડા ઘસતી :

મલકાતી પાડા પાસે જઈ ઊભી.

પાડો પીઠ પરતું પાણી સૂકવતો આડે પગે બેઠો હતો.

ભિલા ભિલા જ ગાયે પાડાને પૂછ્યું :

શું વાતડ વરસાદ-પાણીના ?

આ બળબળતો ઉનાળો ને તલાવડીનું પાણી તો તળિયે બેઠું.

વરસાદની કંઈ એંધાણી ખરી કે નહીં ?

પાડાએ પીઠ પર નજર ફેરવી.

પીઠ પર રહ્યું સહુ પાણી સૂકાઈ ગયેલું એથી

ભિલા થઈ ગાય પાસે આવી

કાન માંડી વાત સાંભળી.

વાતનો પૂર્વાર્ધ કે ઉત્તરાર્ધ કથું સમજ્યું નહીં.

પણ પાણીની વાત આવી એટલે

અડધી જિંઘમાંધી જંગ્યો હોય એમ જાણ્યો.

ગાય તો પાડાની બાજાઈ બેઈ અકડાઈ

પાડાની પીઠ પર પાણી ટકે તો ઠીક

કે પછી બેંસ આગળ ભાગવત લાગે

શું વળશે એવું વિચારી ગાય પાણું ફરવા જતી હતી.

હતાં છેવટે એને થયું એક પ્રયત્ન વધુ.

ધલુખૂંટની વાતનો દોર આગળ સઈ જતાં પાણું ઉમેર્યું :

ભાઈ પાડા, સાંભળ્યું છે આ વરસે ટુકાળનો વરતારો છે.

પલળવા પાણી છાંટા નથી પડવાનો આ મોસમ.

પછી કયાં જઈ પીઠ પલાળશો ?

પાણી ખૂંટને પાડો પલળ્યો.

સાંભળી ઢીસો ઢફ થઈ ભિલો.

આંખો લીની થઈ આવી.

ગાય સમયવરતી સાવધાન થઈ બોલી :

પાડાભાઈ, આ તમારો પ્રશ્ન થોડો છે ? સહુનો છે.

સહુનું થાશે તે તમારું થાશે.

મને તો તમારી પીઠની બહુ ફિકર.

પાણી ટીપું નહીં પડે

પછી ભેંસની આંખે ચોધાર વરસશે.

પીઠ ભીંજવતા

ઊભા રહેજો સૂછી તલાવડીના ઠાંઠે ભેંસ ભેળા.

પાડો પથ્થર માફક પીગળ્યો આજે.

ગાયવચન સૂંભળી

દૂર ચરતી ભેંસ પાસે જઈ ઊભો.

શીંગડે શીંગડા ભેરવ્યા.

ભેંસની પીઠ પરની બગાઈઓ ઉડાડી.

ગાય ઝાડ છાંયે ઊભી બધું જોઈ રહી.

આજે એની બધી માનતા ફળી.

પણ પાછી મનમાં શંકા પેઠી

પાડાની પીઠ પર...

ઝાંગલ - ૫૮૯

બે રશ્મતાઓઃ

મરજે ને મંદી પડજે

વડવડવાઈ

પિતર માવિતર

એક કૂખમાં ગળડેલાના હાથમાં

ભીયો

આંખ ફટકાનો વેલો.

આંગણમાંને

જાદવાયળીમાં

ચઢજિતર છે

મરજવાઓના મશાણિયા ઠામની.

તંબુર લઈ,

ગળું ઘૂંટી,

જીડવું પોકારવું.

ઝળઝળ વાહિનીઓ કાઢી,

કુલાવી, કરી વાંસ,

ઉતારી મોઢલી દશેદિશ

જોવાનું.

દેખાય—

વળતાં પાણીનાં નક્ષત્રમાં
સામી નદીએ ચઢતાં માછલાં.
રાત્રીપરજ ખીજડાં તગતગે.
આકાશથી ઊતરતો કૂખનો સેબરો.
રાતમાં ભરાઈને

ફૂલો

દિવસ જોવા બિફરા આવે.

છહાડો ઊગે ને છુંધાં દેખાય.

શુભરી,

મરજે મરજે ને માંદી પડજે, રાત્રી શુભરી.

સાંકડો સૂતી શેરીમાં

આ છેડેથી

પેલા છેડે

ગબડી ગબડીને ધૂળ ખાજે.

પડજે, આખડજે.

ફાંટ ભરીને રાજે.

તરા હણીનને સંભારજે.

કચલી આકી લીટી

આઘે ને આઘે

ફંગોળાય — ફાટીને ધૂળ થતું કમઠાણું

એમાં કયાં નજર ?

કેવાં અંતર ?

સુખ, પીડાનાં શાં મૂલ ?

કેવી વાત બરાબર બોલતા, ન બોલતા

બોલડાતા જીવોની ?

થોથરભર્યા પગ,

અખળે કિરણો ને ખર્વ નિખર્વ દિશાઓ

કારણની કૂખમાં.

ફરતા ગોળાની બધી બાજુએ

દરેક નવા પદમાં નવી મીંજ
 બધી જ બધી મીંજમાં
 નવા કથુગાનાં કારણ.
 હમણાં પૂરા જીવતા, ઘડીમાં અડધા ઠરતા,
 વળી ખીણ ઘડીમાં પૂરા ટાઢા જળ
 ને માટીના જિયા લોક
 એક ઠામે ગતિ
 ખીજે આકાશ-જિંચો ગતિરોધ
 બાંજવાઈ ગયેલાં બાંધારાં
 ને કબૂતરી અજવાસ
 એક અને વળી નોખા મ
 એક ટીપામાં સરોવરનો ફેલાવો.
 અડધો કાચો ચંદ્ર સરોવર શીરામાં.
 સૂર્ય અણોહરો ધમનીમાં.
 પહેલી પળમાં હજી તો ખડક.
 તંતુઓ થતા લાગી છૂટતાં પાણી.
 ચોમેર સત્ સંધોકાય.
 રોગા અસતના તેજના.
 અડી મૂળ જાંડા ફાંત ઘાલે
 તડીં જીકરાં મૂળ, ડાળખાં જમર જીંધાં
 એા કારણીયા પૂર્વજ,
 ઘડીવાર તો જંપ.
 ફૂગને પોરો દે.
 વચલી આડી લીટી
 જૂંસી નાંખ સદંતર.

પુરુરાજ ભેષી

પગલાં

આ નિર્જન ટાપુ પર પહેલવારકી એની આંખો ખૂલી ત્યારે તારાખચિત આકાશથી આંખો અંબઈ ગયેલી. છતોપાટ પડેલો તે, ભીના રેતી-પટ પર. ગાઢ અંધારાંને ભેદીને આવતા દરિયાના ધૂધવાટ અને તીક્ષ્ણ પવનના સૂસવાટથી ગભરાઈ ગયેલો. ભૂખ, થાક અને પીડાથી તૂટતું શરીર કશાક અજ્ઞાત ભયથી ધ્રુણ બિડયું હતું. તેણે બેઠા થવાનો પ્રયત્ન કરેલો પણ બેઠા નહીં થઈ શકાયેલું. કૃણ્ણિઓને ટેકે સહેજ અમસ્તું બિંચકાયેલું શરીર તરત જ રેતીમાં પટકાયું હતું. એ સાથે જ અગમગતું આકાશ અલોપ થઈ ગયેલું અને ધૂધવાટ અને સૂસવાટ પણ ભુંસાઈ ગયેલા.

ફરી વાર તે ભાનમાં આવ્યો ત્યારે તડકાથી હ્રંકાળો બનેલો પવન અને અબ્બણ્યા પંખી-અવાજો તેને વીંટળાઈ વળેલા. બેઠા થવાનો પ્રયત્ન છાડીને તેણે કિનારા તરફ ઘસડાવા માંડેલું. એનાં પેટ, છાતી અને માથામાં કશુંક સળગી રહેલું ધમ્ ધમ્... ભૂખ સિવાય કશી જ અનુભૂતિ જયી નહોતી તેની ચેતનામાં.

કિનારો ભિંચાં, અડાબીડ વૃક્ષોથી ઘેરાયેલો. વૃક્ષો નીચે ફળ-ફૂલ અને પાંદડાં પડેલાં. એ કાઈ ફળફૂલને ઝાળખતો ન હતો. પણ ભૂખને એણે ક્યારની,

જાળખી લીધેલી. અભણેનાં કળાને તેણે બચકાટવા મારેલાં. ગળા નીચે ઉતારવા મારેલાં. એને લાગ્યું કે અસ્તિત્વ ધારણ કર્યા પછી પહેલી જ વાર એ કશુંક ખાઈ રહ્યો છે. આ પૂર્વે કયાં ખાધેલું, કયારે ખાધેલું, શું ખાધેલું - એને કશું યાદ નથી.

ખાધા પછી એની અંદર અંધારાં જંગલમાં સૂરજ જાગે એવું થયેલું. એને લાગ્યું કે એ પોતાના હાથ પગને ધમ્માનુસારે વાળા-ફેલાવી શકતો હોતો. હવે એતાથી બેઠું થઈ શકાતું હતું. જિભાં ઘઈ શકાતું હતું ચાલી શકાતું હતું. દોડી શકાતું હતું. તેને આનન્દની અનુભૂતિ ઘઈ આવેલી, પહેલવારની. બચી ગયાનો આનન્દ. ટકી રહ્યાનો આનન્દ. બૂખ સંતોષાયાનો આનન્દ.

દરિયાકાંઠેથી કિનારા સુધી ઘસડાઈને આવવાથી રેતીમાં પડેલા કિસોટા તરફ એક નજર નાંખીને અડાબીડ જંગલમાં માર્ગ કરતો તે આગળ વધેલો. વૃક્ષોમાંથી વહેતા પવનનો સરસરાટ, પંખાઓનો ઠલવલાટ, વૃક્ષોમાંથી ગળાઈ અળાઈને આવતો સૂર્યપ્રકાશ, એને જોઈને ડરીને ભાગી જતાં હરણો, વૃક્ષોની ડાળો પર ફૂટતાં વાનરો - આનન્દ અને વિસ્મયથી તે બધું જોતો રહેલો. અતું ભવતો રહેલો. પરંતુ આનન્દ અને વિસ્મયની સાથે જ ક્યાંકથી ભીતિની એક લહર પણ આવીને લળી ગયેલી એની ભીતર, કોઈક જંગલી જનવર અથવા તો આ ટાપુ પર વસતું એના સરખું કોઈ પ્રાણી ક્યાંકથી ધસી આવશે તો? ... એની ઉપર તૂટી પડશે તો ? ...

એને આશ્ચર્ય થયેલું. એને વિચારો આવતા હતા. અને કશાક ચોક્કસ ક્રમમાં આવતા હતા.

એણે એક વૃક્ષની ઝૂંટેલી ડાળાઓમાંથી એકને પકડી, ખિંચીને તોડી પાડેલી. એનાં પરથી ડાળખાંખાંડાં દૂર કરેલાં. હાથમાં મજબૂત રીતે પકડેલી. વૃક્ષ પર હપહપ કરતું વાનર-ટાણું એના હાથમાંની ડાળી જોઈને ડરથી ચિચિયારી પાડતું દૂર ભાગી ગયેલું. એ ધ્રુશ ઘઈ જોડેલો.

જંગલમાંથી બહાર નીકળ્યો તો પહાડોનાં ઢોળાવો નજરે પડેલા ખરબચડા. ચિત્ર-વિચિત્ર આકારોવાળા કુંગરા.

હાથમાંની ડાળીને મજબૂત રીતે પકડી એ કુંગર ચઢવા મારેલો. ઢાચ પૂર ચઢીને તેણે ચોતરફ નજર નાંખેલી. વૃક્ષોનાં ઘેરાવાની પેઠે પાર દરિયો મરજતો હતો. મોઝાં ધસી આવતાં હતાં અને કિનારાની - રેતીમાં ફીણ ફીણ ઘઈને વિખરાઈ જતાં હતાં. ઉપર પંખાઓ જોડવા કરતાં હતાં. પાછળની બાજુએ દૂર સુધી કુંગરો પથરાયા હતા. એની પેઠે પાર પણ દરિયો જ ધૂંધવતો લાગેલો.

જંગલમાં કે કુંગર પર ક્યાંય તેના જેવું કાંઈ જ પ્રાણી નેવા ન મળ્યું તેવું આશ્ચર્ય થયેલું તેને. એણે પંખીઓનાં ટાળાં બેયાં, હરણો અને વાનરાનાં ટાળાં બેયાં પણ એના જેવા પ્રાણીઓમાં શું તે એકલો જ હતો આ ટાપુ પર ?

એ પોતાના જેવા ખીબ પ્રાણીને નેવા-મળવા અધીર બની બેઠો. એણે ચોમેર નજર દૂમાવેલી. પણ ક્યાંયથી કાંઈ નજરે નહીં પડતાં તે નિરાશ થઈ ગયેલો. આવડા મોટા ટાપુ પર એકલા રહીવાનું તેણે ના. ના કાંઈક તો હોવું જ જોઈએ એના સરખું, પરંતુ એને અહીં આવેલો બેઈને સંતાઈ ગયું હોય. કદાચ ભયથી. કદાચ હુમલો કરવાના ઈરાદે...એણે હાથમાંની ડાળી બરાબર પકડી રાખેલી. પછી નીચેનાં જંગલ તરફ મોં રાખી છાતીમાં ખૂબ શ્વાસ ભરીને એણે મોટેથી સાદ પાડવા માંડેલો. એને ઠહેવું હતું, જે હોય તે સામે આવો...મારાથી આ એકલતા સહેવાતી નથી. પણ એના મોંમાંથી વિચારને અનુસરે એવી વાણી ન પ્રગટી. પ્રગટ્યો માત્ર અવાજ : હો...આ...હો...આ...હો...

અવાજ વિખરાઈ ગયેલો અવકાશમાં. ક્યાંયથી કશો પ્રતિભાષ નહોતો આવ્યો. ક્યાંય લગી આંખો પટપટાવતો તે ચારે દિશામાં તાકતો રહેલો. ક્યાંયથી ફૂટી નીકળે છે કાંઈ મનુષ્યાકૃતિ ?...ક્યાંયથી સંભળાય છે તેના જેવો અવાજ...ક્યાંય કશી એંધાણી મળી નહોતી. કુંગર, જંગલ અને દરિયા પર પવનના સૂસવાટા સિવાય બીજો કાંઈ અવાજ ન હતો.

નિરાશાથી તે બેસી પડેલો. હાથમાંની લાકડી ફેંકી દોડેલી. છાતીમાં ફાળતરા અને આંખોમાં ભીનાશ અનુભવેલાં. આંખો મીંચીને ક્યાંય સુધી એ એમ જ બેસી રહેલો.

ક્યાંથી આવી ચઢ્યો એ આ નિર્જન ટાપુ પર ?

એણે સ્મૃતિને તળે ઉપર કરવા માંડેલી પણ કશું હાથ નહોતું લાગ્યું. સૂસવાટાભર્યા પવનમાં એના વાળ બેઠતા રહેલા. મુઠ્ઠીઓ લીડાતી-ખૂલતી રહેલી. આંખો વારંવાર દિશાઓના અપારદર્શક પરદાઓ સાથે અથડાતી, આગ વેરતી રહેલી. ક્રોધ અને અકળામણથી છાતી ધમણની જેમ ફૂલતી-સંક્રાંચાતી રહેલી.

આખરે કશાક નિર્ણય પર આવ્યો હોય તેમ તે બિભે થઈ ગયેલો અને પછી દિશાઓના મૌનને અવાજથી ચીરી નાંખવા ઇચ્છતો હોય તેમ ખૂબ શ્વાસ ભરીને, ખૂબ જાંચા સ્વરે, ખૂબ લાંબો બરાડો પાડી બેઠો-હો આઓઆઓ...આ...

ભારે આક્રોશપૂર્વક શરૂ કરેલો બરાડો આખરે રુદનમાં પલટાઈ ગયેલો. પાસે પડેલા પથ્થર પર મુઠ્ઠીઓ પછાડતાં પછાડતાં એ હિંમત ચઢી ગયેલો.

થોડી જ વારમાં સૂરજ કુંગરા પાછળ ઊતરી ગયેલો અને અંધારાં એને વીંટળાઈ વળેલાં. અંધારામાં પણ એની આંખો પલકતી રહેલી, કાંઈને જોવા.

પછી તો એને સમજાઈ ગયેલું કે કશો અર્થ ન હતો આકોશ કે અકળા-મણનો. બરાડા પાડીને દુઃખ વ્યક્ત કરવાથી નજીકના વૃક્ષ પરથી થોડાંક પંખાઓના ઊડી જવા સિવાય ખીજું કશું બનતું નથી. એને સમજાઈ ગયેલું કે આ નિર્જન ટાપુ પર એણે એકલા એકલા રખડ્યા કરવાનું છે. દરિયાનો દૂધવાટ અને પવનના સૂસવાટ સાંભળ્યા કરવાના છે. દિવસભર દરિયાકાંઠે અથવા જંગલમાં ભંટકવાનું છે અને રાત્રે તારાઓના પલકારા જોતાં જોતાં જીંઘી જીંઘી જવાનું છે કુંગરા પર.

તેમ છતાં ક્યારેક કોઈ અંધારી રાતે ખરબચડા પથ્થર પર પડ્યો એ વિચારે ચઢી જતો. કોણ હતો પોતે? ક્યાંથી આવી ચઢ્યો છે અહીં? જ્યારે આવી ચઢ્યો છે કે કોઈક તેને અહીં મૂકી ગયું છે? શા માટે તેને આ વિરાન ટાપુ પર એકલો છોડી દેવાયો છે?...શા માટે?...શા માટે?...? પણ તેના બધા જ પ્રશ્નો મનમાં જ પડવાઈને મનમાં જ રૂખી જતા. ક્યાંય લગી તે આંખો પટપટાવ્યા કરતો, પાસાં બદલ્યા કરતો અને પછી કંટાળીને જીંઘી જતો.

જેમ જેમ સમય વીતતો ગયો તેમ તેમ તેને પ્રતીતિ થતી ગઈ કે આ ટાપુ પર તે એકલો જ હતો. એને એકલો છોડી દેવાયો છે. એણે એકલા જ રહેવાનું છે. એકલા જ જીવવાનું છે. એ જીવવા લાગ્યો. જંગલ પહોડામાં ભ્રમતો. દરિયામાં તરતો. રેતીમાંથી છીપલાં વીણતો. ભૂખ લાગે ત્યારે કંઈક ખાઈ લેતો. દુઃખ લાગે ત્યારે થોડું રાઈ લેતો.

સૂર્ય ઊગતો-આથમતો રહ્યો. ઋતુઓ બદલાતી રહી.

એક દિવસે તે દરિયાકાંઠે રખડતો હતો. સૂર્યનાં કિરણોમાં ચમકતાં છીપલાં વીણતો હતો. છીપલાં વીણતો વીણતો થોડો આગળ ચાલ્યો. એક જગાએ છીપલું દેવા નીચે નમ્યો ત્યાં બીની, રેતીમાં અંઠાયેલાં કોઈનાં પગલાં જોઈને એના સમગ્ર શરીરમાંથી આનન્દ અને ભયની લહર દોડી ગઈ. પ્રથમ દષ્ટિએ જ તેને સમજાયું કે એ પગલાં એનાં નથી, છતાં તેણે પોતાનાં પગલાં જોઈ લીધાં. એનાં પગલાંની સરખામણીમાં આ પગલાં સાવ જુદાં પડતાં હતાં. ઉપર સુરેખ આંગળાં. અને પૂંનની છાપ અને પાછળ નાનકડી પહાનીઓ...એ છીપલાં વીણવાનું ભૂલીને ફાટી આંખે આસપાસ જોવા લાગ્યો. પણ કાંઠો સમસામ હતો. તેણે દરિયા તરફ જોયું. દરિયા શાન્ત હતો. તડકાથી ઝગમગતો પણ એમાં કોઈ ન હતું...

એણે ફરીથી પગલાં તરફ જોયું. પગલાંની એક હાર હતી. કિનારા તરફ જતી. બીની રેતીમાં પગલાંને અણસાર બરાબર વરતાતો હતો. પછી ધીમે ધીમે એ અદશ્ય થતાં જતાં હતાં.

એ દોડ્યો. જંગલની કેડી કેડી ખૂંદી વળ્યો. કાઈ નજરે ન ચઢ્યું. હાંફ લયો એ કુંગર તરફ દોડ્યો. ઢાળો-વળાંકો-ગુફાઓ સઘળે જોઈ વળ્યો. ટાપુ પર ચઢીને એણે ચારેકાર હર્ષલયાં અવાજે સાદ દીધો—હો...આ...હો...આ...કાઈએ પ્રતિસાદ દીધો નહીં.

ફરી ફરી એ જંગલમાં ઘૂમ્યો. ફરી ફરી એ ફરિયાદો દોડ્યો. ફરી ફરી એ કુંગરો પર આથડ્યો પણ જેનો ઝંખના જાગી હતી, જેનો ડર લાગ્યો હતો તે જાણુનો પત્તો એને ન જ મળ્યો કયાંયથી.

એ ખૂબ નિરાશ થઈ ગયો. પોતે એકલો હતો એમ સમજીને જીવતો હતો ત્યારે પણ નહોતી અનુલવી એવી એકલતાની તીવ્ર અનુભૂતિથી એ વ્યાકુળ થઈ બેઠ્યો. આ વિરાન ટાપુ પર એના સિવાય ખીજું કાઈક પણ છે તેમ છતાં એની એકલતામાં કશો ફેર પડતો નથી એ અવબોધ અસલ્યો હતો એને માટે.

એની બાંધ ઓછી થઈ ગઈ. એને ખાવા-પીવામાં કે બીપલાં એકઠાં કરવામાં કશો રસ રહ્યો નહીં. રેતીમાંના પેલાં પગલાં તો ભરતીનાં પાણીમાં ભુંસાઈ ગયાં હતાં પણ એની આંખોમાંથી, એના મનમાંથી કંમે ફરી ભૂંસાતાં ન હતાં. પગલાંની એ લયાન્વિત છાપમાંથી એના મનમાં એક અખંડ મનુષ્યાકાર બિપત્તી આવતો હતો. ક્યારેક સુંદર; સ્પૃહાળુય તો ક્યારેક લયપ્રદ.

રાત્રે તારાલયાં આકાશને જોતો જોતો વિચારતો—એ ડાણ હશે ? કેમ હશે ? કેવું હશે ? સંતાઈને કેમ રહેતું હશે ? પહેલેથી જ અહીં હશે કે હમણાં આવીયું હશે ?...કયાંથી આવીયું હશે ?...આકાશમાંથી ?...આ ટાપુ પર એના જેવું એક ખીજું પ્રાણી પણ વસે છે એની ખબર હશે તેને ?...તો પછી કેમ ક્યારેય સમક્ષ આવતું નથી ? શું તેને પણ તેની એકલતા એટલી બધી વહાલી હશે ?...

ક્યારેક બાંધમાં એને લાગતું કે કાઈ એની સાથે નજીક આવીને બેસું છે. એને જોઈ રહ્યું છે. એના અસ્તિત્વમાંથી કશીક અપરિચિત સુગન્ધ ફેરી રહી છે. એ બાંધમાંથી ઝળકીને જાગી જતો. ખેંચાઈ જાય તો આમતેમ જોતો પણ કાઈ દેખાતું નહીં.

એક મેઘલી રાતે વા. અને વરસાદનું 'તોફાન વધી ગયું' હતું. મહાકાય

વૃક્ષો મૂળસોતાં ઉખડીને કડોડાટી સાથે નીચે પછડાતાં હતાં. વાદળ અને વીજળી અથડાતાં ભયાનક અવાજો થઈ રહ્યા હતા. વીજળીના સળાકાથો પળવાર માટે જંગલ-પહાડ-દરિયો સધળું ઝળાંઝળાં થઈને વળી પાછું અંધકારમાં ગરક થઈ જતું હતું.

તોફાનથી ભયવા એ દોડીને શુક્રમાં ભરાઈ ગયેલો. પણ ભયંકર અવાજો શુક્રમાં પણ પડવાતા હતા. તોફાન અટકવાની રાહ જોતો હાથપગ બાંધીને એ શુક્રમાં બેઠો હતો ત્યાં બધા ભયાનક અવાજોને વીંધીને આવતો એક કામળ અવાજ એના કાને પડ્યો હતો. એણે ફેટલાંક પંખીઓના કામળ અવાજો સાંભળેલા, પણ આ તો એ બધા અવાજોથી નોખો હતો.

એને થયું કે એ બહાર દોડી જાય...અવાજની દિશામાં. કદાચ બીની રેતીમાં એક વાર, જોયેલાં પેલાં પગલાં જ ગાઈ રહ્યાં છે...પણ એ માનમાં એવું તો કંઈક હતું કે ઇચ્છવા છતાં તે જિભો થઈ શક્યો નહીં. દૂરથી આવતો પેલો અવાજ એની રજરજમાં પ્રસરતો ગયો. એવું મન પ્રસન્નતા અનુભવી રહ્યું. એની આંખો ધીમે ધીમે ઘેરાવા માંડી અને થોડી વારમાં તો તે...

સવારમાં એ શુક્ર બહાર નીકળ્યો ત્યારે વરસાદ અને તોફાન અટકી ગયાં હતાં. વરસાદથી ભીંજાયેલા પહાડો અને વૃક્ષો પર તડેલા અમકા રહ્યો હતો.

એ પગલાંની શોધમાં લાગી ગયો.

કુંગરે કુંગરે વૃક્ષો વૃક્ષો ભટકવા લાગ્યો. પેલાં પગલાંની શોધ કરનાં કરતાં તેણે સાગરતટને પોતાનાં પગલાંથી ભરી દીધો. એવું પણ જનવા માંડવું કે શોધતાં શોધતાં થણી વાર એ ભૂલી જતો કે એ કાને શોધી રહ્યો છે...પણ એની શોધ અટકી નહીં.

થણી ઋતુઓ વીંધ્યા પછી ધીમે ધીમે એને ખ્યાલ આવ્યો કે એ હવે પહેલાંની જેમ ઝડપથી દોડી નથી શકતો. છલાંગો ભરતો ચાલી નથી શકતો. દાઢી પરના વાળનો રંગ પણ બદલાતો લાગ્યો. આમ કેમ થઈ ગયું તે ખૂબ વિચારવા છતાં તેને સંમિશ્ર થયું નહીં. એ ધીમે ચાલતો. હાંફતો. ક્યારેક થાકીને જિભો રડી જતો. બેસી પડતો નીચે. નજર સામેનું દરમ એકાએક ધૂંધળું થઈ જતું. એ આંખો મીંચી દેતો. છતાં એની આંખોમાં પેલાં પગલાંવાળી વ્યક્તિને જોવા-મળવાની ઝંખના સળગતી રહેતી.

એક સવારે એ જાગ્યો ત્યારથી એની બેચેની વધી ગઈ હતી. એવું શરીર એના મનની ઇચ્છાને અનુકૂળ વર્તણૂં ન હતું. છતાં બળપૂર્વક તે જિભો ગયો.

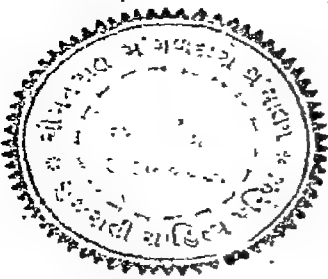
ધીમે ધીમે કુંગર ઉતરવા માંડ્યો. એને લાગ્યું કે દરિયાકાંઠે કોઈક એની
રાહ જોતું બિલું છે. એણે જવું જ નોઈએ. જલ્દી જવું નોઈએ. પણ એના
પગ ટકતા નથી જમીન પર. વારંવાર એ પડી જાય છે. બિલો થાય છે. આગળ
વધે છે...

પડતો આખડતો એ જંગલ વીંધીને દરિયાકાંઠે પહોંચ્યો તો એને લાગ્યું
કે આખો કાંઠો સોનેરી છીપલાંથી ઝગઝગી રહ્યો છે. છીપલાંના ઝગમગાટથી
આંખો અંજઈ જતી હોવા છતાં તેણે જોયું તો તે બિલો હતો તેની બાજુમાંથી
પેલાં પગલાંની એક હાર જતી હતી... એની આંખો આનંદથી ચમકી બિડી.
પગલાં જોતો જોતો એ ઉત્સાહથી આગળ વધ્યો પણ થોડુંક ચાલતાં જ એની
આંખને અંધારાં ઘેરી વળ્યાં. અડવડિયું ખાઈને તે નીચે પડી ગયો.

તેણે બિલા થવા પ્રયત્ન કર્યો પણ બિલો ન થઈ શક્યો. એને લાગ્યું કે
એતું માથું પગલાં પર જ પડ્યું છે. પગલાંમાંથી એક મીઠી સુગન્ધ આવી રહી
છે. ઋતુઓ પહેલાં એક લયાનક તોફાનભરી રાત્રે સાંભળેલો પેલો કામળ અવાજ
હૂર...ધણે હૂરથી આવી રહ્યો છે. એણે બિલા થવા પ્રયત્ન ન કર્યો. એમ જ
પડ્યો રહ્યો. ધીમે ધીમે પેલું ગાન નજીકને, નજીક આવતું રહ્યું.

એની સાવ નજીક આવીને કોઈનાં પગલાં અટક્યાં હોય એમ લાગ્યું.
તેને એમ પણ લાગ્યું કે કોઈને હુકાળો પડી ગયો એના પર બૂક્યો છે પણ તે
એમ જ પડ્યો રહ્યો.

૨૨-૧૦-૯૦



અમાણુ સોની

અમાણુભૂતતાને ન્યૂન ઠરી નાખતી મનસ્વિતા

સાહિત્ય-સંશોધનલક્ષી કામગીરી સાથે આપણે ત્યાં બે પ્રકારની મુશ્કેલીઓ સંકળાયેલી છે. એક તરફ, અમાણુભૂતતાના આગ્રહી, વૈજ્ઞાનિક શિસ્ત ને સમજ પરાવતા અવ્યાસીઓ-આયોજકોની જોડ વેરતાય છે. ને બીજું, જ્ઞાનકાશ, સાહિત્યકાશ જેવી મોટી યોજનાઓ માટે આર્થિક અનુદાનનો વિકટ પ્રશ્ન આવીને ઊભો રહે છે. એથી જ આપણે ત્યાં આટલાં બધાં વર્ષોમાં યુનિવર્સિટીઓ જેવી મોટી વિદ્યાસંસ્થાઓએ પણ ભાગ્યે જ કોઈ મહત્વાકાંક્ષી યોજના હાથ ધરી હોય ને એ પાર પડી હોય.

આ સ્થિતિ વચ્ચે, ૧૯૮૦થી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદે ગુજરાત સરકારનાં મોટા આર્થિક અનુદાનથી 'ગુજરાતી સાહિત્યકાશ'ની યોજના હાથ ધરેલી છે એ એક સુખદ અપવાદ ગણાય. આરંભથી જ એને શ્રી જયંત કોઠારી જેવા, શાસ્ત્રીય પદ્ધતિનાં સૂઝ-સમજ પરાવનારા અધિકારી મુખ્ય સંપાદક મળ્યા. અને મોટાં અનુદાનો, સખાવતોને પણ ત્રાતાં દેરવે એવી, લાંબા સમયમાં ને વધતી જવાબદારીઓમાં ફેલાતી આ મહત્વાકાંક્ષી યોજનાની આર્થિક ચિંતાઓ વેડી-ઉઠેલી શકે એવા શ્રી રઘુવીર ચૌધરી જેવા કૃતનિશ્ચયી મંત્રી પણ યોજનાના આરંભે જ હતા. અલગતા, પછી અન્ય મંત્રીઓ ને કાર્યવાહકોએ પણ સતત

હસ વરસ સુધી આ ચિંતા ઝેલી-ઉઠેલી છે ને એ બધી વિટંબણાઓને અંતે ને કાશકાર્યાલયમાં કામ કરનાર આજ સુધીનાં સર્વ અભ્યાસીઓની ભારે જહેમતને પરિણામે 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ'ના ત્રણ પૈકી બે ખંડો પ્રગટ થયા છે. એમાંના, મધ્યકાલીન કર્તાકૃતિઓ વિશેનો પહેલો ખંડ આઠરી સાધના અને સંપાદકીય સૂત્રોના હિસાબ આપનારો નમૂનેદાર ને પ્રમાણભૂત કાશત્રય બન્યો છે. પણ અર્વાચીન સાહિત્ય અંગેનો બીજો ખંડ...?

આ પ્રકારનાં કામોનો કોઈ ઉત્તમ નમૂનો આપણી ભાષામાં નહોતો તથા અધિકૃત ને પર્યાપ્ત સંદર્ભસામગ્રી કે જુદા જુદા દષ્ટિકોણથી તૈયાર થયેલી સંદર્ભ સૂચિઓનો પણ અભાવ હતો એને લીધે 'કાશત્રય' વૈજ્ઞાનિક માળખું તૈયાર કરવામાં પણ, સ્વાભાવિક રીતે જ, કાશકાર્યાલયે શરૂઆતમાં ઘણા સમય આપવાનો થયેલો - ક્યાંક તો સંશોધનલક્ષી કામગીરી સુધી પણ જવું પડેલું. મુખ્ય સંપાદકે એક તરફ કાશકાર્યાલયના અભ્યાસીઓ-સહાયકો સાથે ચર્ચા કરીને ને બીજી તરફ, મૂર્ધન્ય વિદ્વાનોની બનેલી સલાહકાર સમિતિના માર્ગદર્શનથી - ભારતીય ભાષાઓમાં ને અંગ્રેજીમાં થયેલા ઘણા કોશોનો અભ્યાસ કરીને આપણી પરિસ્થિતિ અને જરૂરિયાતને કેન્દ્રમાં રાખીને - ગુજરાતી સાહિત્યકોશનો એક સુદૃઢ-સઘન નકશો તૈયાર કર્યો હતો. એને અનુષંગે, ૧૯૮૩-૮૪ દરમિયાન 'ગુજરાતી સાહિત્યકોશ-એક પરિચય' નામે સંક્ષિપ્ત કોદર અને બંને ખંડો માટે 'અધિકરણ લેખનનાં નિયમો અને સૂચના'ની પુસ્તિકાઓ (ગ્રાસર્સ) પ્રગટ કર્યાં હતાં. કાશકાર્યાલયમાં કામ કરતા અભ્યાસીઓ ઉપરાંત બહારના આપણા ઘણા વિદ્વાનો પાસે અધિકરણો લખાવવાનાં હતાં એથી લેખનની એકવાક્યતા ને અધિકરણના સ્વરૂપની પણ સુસ્ત પદ્ધતિ જળવાય એ આશય પણ એની પાછળ હતો. કાશકાર્ય આગળ ચાલતું ગયું ત્યારે પણ અવારનવાર સલાહકાર સમિતિ સાથે બેઠકો યોજીને ચર્ચાને અંતે કરેલા નિષ્કર્ષો-નિર્ણયોના કડોવ થતા રહેલા. કાશસ્વરૂપ સુબદ્ધ રહે અને કોઈ તબક્કે કોઈ ભતતની યાદચ્છિકતા ન પ્રવેશે એની તકેદારી રૂપે આ પ્રણાલી સ્વીકારી હતી. ૧૯૮૦ થી ૧૯૮૫ સુધી અધિકરણલેખક-સહસંપાદક ને સંપાદકની કામગીરીને લીધે આ આખી પ્રક્રિયાના સીધા સંપર્કમાં હું હતો.

આટલી વિગતો એ માટે આપી છે કે બીજા ખંડના મુખ્ય સંપાદક ડૉ. ચન્દ્રકાન્ત ટોપીવાલાએ આ મૂળભૂત માળખા સાથે કીક કીક છૂટછાટો લીધી છે. એમાં યાદચ્છિકતા ને મનસ્વિતાનો પ્રવેશ થયો છે. ને પરિણામે કાશની પ્રમાણભૂતતા, ઝાંખી થઈ છે. એની ઉપયોગિતા પણ, એથી ઘણી ઘટી છે.

આ છૂટછાટોને મુદ્દાસર તપાસીએ :

૧. જેને 'અલ્ટર' કહી ચકાવે એવી સૌથી મોટી ભૂલ તો એમણે કર્યા-અધિકરણને અંતે મુકાનારી સંદર્ભસૂચિ કાઢી નાખીને કરી છે. જેને માટે ઘર્ષને કાશકાર્યલયે ઘણી મહેનત કરીને ને લાંબો સમય આપીને અસંખ્ય સંદર્ભકાંડ ને સૂચિકાંડ તૈયાર કરેલાં છે, કાશનાં અધિકરણોના માળખાના એક અનિવાર્ય અંગ રૂપે સલાહકાર સમિતિએ જેને માન્ય કરેલી છે ને અધિકરણ-લેખન અંગેની પુસ્તિકામાં જેનો સમાવેશ થયેલો છે, પરિણામે અનેક અધિકરણ લેખકાએ એમણે તૈયાર કરી મોકલાવેલાં અધિકરણોમાં સંદર્ભસૂચિને પણ સામેલ કરી છે—એ, કાશની મૂલ્યવાન સામગ્રીને શા માટે રદ કરી? કેમ કે એને અલાવે તો આ કાશ સંદર્ભગ્રંથ બનવાને બદલે કેવળ પરિચયકાશ બની રહે છે. ને એની ઉપયોગિતાને ન્યૂન કરી મૂકે છે.

મુખ્ય સંપાદકે 'સંપાદકીય' નોંધમાં આ માટે એક કારણ આપ્યું છે : "એમ કરવા જતાં અકારણ પુનરુક્તિઓ અને અક્ષરસંખ્યા વધી જવાનો સંભવ જોવા યાત." પણ આ ફોલિય વજૂદ વિનાની છે. સંદર્ભગ્રંથોના સંક્ષેપાક્ષરો જ યોજવાના હતા (મધ્યકાળ વિશેના પહેલા ખંડમાં એ કરેલું જ છે.) અને આ સૂચિ મુખ્ય ને મહત્વના—પસંદગીપૂર્વકતા—ગ્રંથોની જ કરવાની હતી. નિયમોની પુસ્તિકામાં સ્પષ્ટ લખેલું છે : આ સંદર્ભો નિઃશેષ સૂચિરૂપે તરીકે પણ વિશેષ વાચન (ફર્થર રીડિંગ) તરીકે મૂકવાના. હોઈ..." વગેરે. એટલે અક્ષરસંખ્યા બહુ વધી જવાનો સંભવ ન હતો. બહુ બહુ તો ત્રીસેક પાનાં વધ્યાં હોત. અને આવા જુદા કાશમાં થોડાંક પાનાં વધી જવાતાં લયે મહત્વની સામગ્રીનો જ ભોગ આપી દેવાનો?

૨ આશ્ચર્ય તો એ વાતનું થાય કે એક તરફ આમ અક્ષરસંખ્યા વધી જવાની ચિંતા એમણે કરી છે ને ખીજી તરફ સ્વતંત્ર કાવ્ય-વાર્તા-નિબંધ કૃતિઓ પરનાં તેમ જ સાહિત્યકૃતિઓમાંનાં (ગોપાળજાપા, લઘુશ્રી આદિ) પાત્રો પરનાં અધિકરણો પણ એમણે સામેલ કરી દીધાં છે. સૂચિ કાઢી જેટલાં પાનાં બચાવ્યાં (1) એથી ઘણાં વધારે પાનાં આ રીતે ઉમેરાઈ ગયાં! આ ઉમેરણું પણ એ રીતે વાંધાજનક છે. એક તો, કાશની મૂળભૂત રૂપરેખામાં આ પ્રકારનાં અધિકરણો, ચર્ચાવિચારણાને અંતે, ન મૂકવાનું નિર્ણયિત થયેલું હતું. અંગ્રેજીમાં જુદા જુદા દૃષ્ટિકોણથી અનેક કાશ થયેલાં છે અને એમાંના કેટલાક આવાં અધિકરણો સમાવે છે. પણ સમય-શક્તિ-અર્થબોજના સંદર્ભમાં આવું વિસ્તરણ આપણા સંયોજોમાં ન કરવાનું વલણ સ્પષ્ટીકાર્યું હતું. આવાં એનાં

ઉપયોગી ઘટકો વધારવાને બદલે જે અનિવાર્ય છે—કર્તા અને અંતરનાં ઘટકો—એના જ સર્વગ્રાહી, શાસ્ત્રીય ને પ્રમાણભૂત કોશ કરવાનું વિચારાયેલું. 'કેમકે, કર્તા સિવાયનાં બધાં ઘટકો પસંદગીપૂર્વકનાં હોય ને એમાં સમય-શ્રમની દૃષ્ટિએ લાંબી પ્રક્રિયામાંથી પસાર થવાનું' હોય. જેમકે, કૃતિ (નવલકથા, વાર્તા-સંગ્રહ, કાવ્યસંગ્રહ આદિ) અધિકરણોની પસંદગીપૂર્વકની એક યાદી તે વખતના મુખ્યસંપાદકે પહેલાં કોશના સહસંપાદક, અધિકરણ લેખકો સાથે ચર્ચા કરીને તૈયાર કરેલી ને સલાહકાર સમિતિના દરેક સભ્યને ખેઠકના પંદર દિવસ પહેલાં મોકલી આપેલી—વિમર્શ માટે. અને પછી, ખેઠકમાંની લાંબી ચર્ચાને અંતે એક અંતિમ સંશોધિત યાદી તૈયાર થયેલી. આવી પ્રક્રિયા વિના ઘટકો વધારવાનો અર્થ નહીં. ખીજું, આ (કૃતિ-પાત્ર પરનાં) અધિકરણો કૃતિ-પાત્રનો કોઈ વિશેષ સ્પષ્ટ કરનારાં બન્યાં નથી—કેવળ ઉપરજણો વ્યાપક પ્રકારનો વિષયનિર્દેશ, લખાવટની જુદી જુદી સ્વૈરપદ્ધતિ, 'તું' પ્રસિદ્ધ કાવ્ય', '—ની જાણીતી ગઝલ' (જાણીતું' છે માટે તે અધિકરણ કથું' હોય—પછી પણ એવો નિર્દેશ જરૂરી ?) જેવાં લટકણિયાં વગેરેને લીધે. એથી, ખરેખર તો, અહીં પ્રત્યેક અધિકરણમાં બહુ-અચ્ચાર વાક્યો વપરાયાં છે એને બદલે જે-તે કર્તા/કૃતિ અધિકરણોમાં વાક્યાંશોથી પણ તે-તે પાત્ર કૃતિની નોંધપાત્રતા નિર્દેશી શકાઈ હોત ને એમ અક્ષરસંખ્યા પણ બચાવી શકાઈ હોત.

૩. આખા અંતરની જે સંપાદકીય ભાત ઊભી થાય છે એ પણ કંઈક વિશ્વખલ ને ઢીલી લાગે છે, સુબદ્ધ કે ચુસ્ત લાગતી નથી. આ વિશે તો ધણું કહી શકાય એમ છે પણ કેટલીક મહત્વની બાબતોનો જ નિર્દેશ કરું :

[૧] પ્રત્યેક કર્તાઅધિકરણને અંતે સંદર્ભો મૂકવાના વિઠ્ઠલે એમણે કોશની શરૂઆતમાં 'મહત્વના સંદર્ભો'થીની સૂચિ' મૂકી છે. આ પ્રકારની વ્યાપક યાદી જિજ્ઞાસુ અભ્યાસીને વિશેષવાચન માટે કશી મદદ કરતી નથી, એ તો, આગળ નોંધ્યું છે તેમ કર્તાઅધિકરણને અંતે હોય તો જ કામની. બહુ બહુ તો આને, કોશકાર્યાલયે ઉપયોગમાં લીધેલા અંશો પૈકીના મહત્વનાની યાદી લેખી શકાય. પણ આ સૂચિની વિલક્ષણતા તો એક ખીલ જ છે. આવા પૃથક્ કોશના મુખ્ય સંપાદકની કે કોઈ વિદ્વાન સંશોધકની વાત તો દૂર રહી, કોઈ સરેરાશ અભ્યાસી પણ એના એકાદ લેખને અંતેય જે સંદર્ભસૂચિ મૂકે એમાં પુસ્તક સાથે કર્તા/સંપાદક / અનુવાદક, પ્રકાશક, પ્રકાશનસ્થળ, પ્રકાશનવર્ષ એટલી વિગતો તો સમાવે. અહીં તો 'અર્વાચીન કવિતા (સુંદરમ)', 'ગુજરાતના સારસ્વતો (કે. ડા. શાસ્ત્રી)' એ પ્રકારના ને એટલા જ નિર્દેશોમાત્ર છે. કૌંસમા ખેટેલી વ્યક્તિ લેખક છે કે સંપાદક એ નિર્દેશવાની જરૂર પણ એમણે

નેઈ નથી ! એવાર પ્રથેમાં તો આવા વ્યક્તિનિર્દેશ કરવાનું પણ એમણે રહેવા દીધું છે ! ! અધિકરણલેખકોની યાદીમાં શ્રી પ્રભાશંકર તેરેયાને અધ્યારથી (૨૫-૫-૯૦એ આ કોશખંડ પ્રગટ થયો છે) નિવૃત્ત પ્રાધ્યાપક બતાવી દીધા છે ! એને કદાચ અનવધાન ગણી લઈએ, પણ આ સંદર્ભસૂચિ આ રીતે અધ્ધરતાથ મૂકી દીધી તે કેટલું અસાચીય છે એનો પણ અંદાજ એમને નહીં હોય ! માન્યામાં આવતું નથી...

[૨] આવા કોશમાં સંપાદકીય નોંધ પૂરી માર્ગદર્શક ને બહુ ચીવટપૂર્વક લખાયેલી હોવી ઘટે એને બદલે અહીં અયોગસાઈવાળી ને કોશસામગ્રી સાથે પૂરી સંગતિ ન ધરાવતી 'સંપાદકીય' નોંધ છે. જેમકે (૧) 'આ અર્વાચીન ખંડ : ૨ ૧૮૫૦થી ૧૯૫૦ વચ્ચે જન્મેલા કર્તાઓ અને એમની કૃતિઓને સમાવે છે.' એમાં ૧૯૫૦ તો બરાબર પણ ૧૮૫૦ની સાલ અર્વાચીન સાહિત્યના આરંભના વ્યાપક ખ્યાલની રૂઢિને જોરે કે સો વર્ષનો ગણો બતાવી દેવાની આદતને જોરે આવી ગઈ ? આનો અર્થ તો એવો જ થાય ન કે, કોશમાં જેમ ૧૯૫૦ પછી જન્મેલા કર્તા સમાવિષ્ટ નથી તેમ ૧૮૫૦ પૂર્વે જન્મેલા પણ સમાવિષ્ટ નથી. ને તો, દુર્ગારામ (૧૮૦૯), દલપતરામ (૧૮૨૦), નર્મદ (૧૮૩૩) જેવા ધણાનું શું ? કહેવાનો આશય એ નથી જ કે મુખ્યસંપાદકને આનો ખ્યાલ પણ નથી. વાત તો એ છે કે આણું અયોગસ, શિથિલ વિધાન કોશપ્રયમાં તો ન જ હોવું ઘટે. (૨) 'અનેક પુસ્તકસૂચિઓ ને લેખકસૂચિઓનો વ્યાપક ઉપયોગ કરતી વેળાએ વર્જન નહીં પણ સમાવેશને અહીં નિયમ થયો છે.' જે નિયમ જ ગણેલો તો કર્તાસંદર્ભનો ઉલ્લેહ કેવી રીતે થયો ? (૩) 'ગુજરાતી કથાસાહિત્યનાં મહત્ત્વનાં પાત્રો પર પણ અધિકરણ સુકાયાં છે.' તો 'લઘુરો' 'મગન' વગેરે અધિકરણોને પણ 'કથાસાહિત્ય'નાં ગણવાનાં ? શિથિલ વિધાનોના આ તો કેટલાક જ નમૂના છે.

[૩] અધિકરણસામગ્રીના આયોજન તેમજ અધિકરણના સ્વરૂપ બાગતે કોશમાં રહી ગયેલી ક્ષતિઓ (ક્યાંક તો પ્રવર્તતી અરાજકતા) બતાવવામાં તો ઘણું લખાણ થાય એમ છે એટલે એની વિગતો ટાળું છું. માત્ર એકબે બાબતોનો નિર્દેશ કરી લઉં. (૧) કોઈ પણ કોશમાં પ્રતિનિર્દેશ લેખકોનાં ઉપનામો, અન્ય નામો કે સંજ્ઞાઓ પૂરતા મર્યાદિત ન હોય. (એ પણ સરખી રીતે નથી થયું. આ કોશનું પહેલું જ અધિકરણ જોઈએ : 'અ : જુઓ, જોશી, ગૌરીશંકર ગોવર્ધનરામ.' પણ પછી એશી ગૌરીશંકર ગોવર્ધનરામ (ધ્રુમકેતુ)માં 'અ' સંજ્ઞાનો તો કોઈ ઉલ્લેખ જ નથી ! ઘણામાં આમ થયું છે.) પ્રતિનિર્દેશ કર્તાકૃતિ સંદર્ભે પણ હોય. એટલે કે કર્તાઅધિકરણમાં, એની જે જે

દૃતિઓ પર કાશના સ્વતંત્ર અધિકરણ હોય એનો પ્રતિનિર્દેશ પણ આપવાનો હોય. મધ્યકાળ વિશેના પહેલા ખંડમાં આવા પ્રતિનિર્દેશો તીર(→)ની સંજ્ઞાથી ગતારેલા છે જ. અહીં તે પાત્ર-દૃતિ એવાં અન્ય ઘટકો પણ છે એથી તે પ્રતિનિર્દેશોનાં વ્યવસ્થા વધુ ચોક્કસાર્થવાળા સુનિશ્ચિત કરવી જોઈતી હતી. એને બદલે, પ્રતિનિર્દેશો જ ટાળ્યા છે. (૨) કાશ પરની પહેલી નજરે પણ આખા એવી તોષણ લઈ લે છે કે અધિકરણના આંતરિક સ્વરૂપમાં ઘણી જગાએ એકવાક્યતા નથી. અક્ષરસંખ્યામાં સત્ત્વન ને પ્રમાણ જળવાયા નથી, માહિતી-મૂલ્યાંકનની સેગ્મેન્ટેશન થઈ છે, ભાષા અવિશદ ને વિશેષણબહુલ બની છે વગેરે. આ બધી અસામાન્યતા પાછળ મહત્વનું એક કારણ મને જણાયું છે : ડૉ. ટાપીવાલાની ભૂમિકા આ ગ્રંથમાં સંપાદક કરતા વધુ તો લેખક તરીકે રહી છે. ગાળુ મારીએ તો પણ ખોટું ન પડે કે આખા કોરાનાં ૨૦ થી ૨૫ ટકા અધિકરણો એમણે જ લખી દીધાં છે. ઝટપટ પ્રકાશનના તકાદામાં (એમની એક ખીજી ભૂમિકા નિયામકની પણ ખરી ને !) આવી ઉતાવળ થઈ હોવાનું સમજાય છે. પરિણામે, એમણે લખેલાં અધિકરણો તથ્યો, વિગતોનો દૃષ્ટિએ પણ ઘણી ક્ષતિઓવાળાં બન્યા છે ને ખાસ તો સંપાદક તરીકેની મુખ્ય ભૂમિકા જ મુખ્ય સંપાદક ઘણી ઓછી બળવી રાંક્યા છે.

પરિષદ માટેના ને કાશપ્રવૃત્તિ માટેના પ્રેમથી ને દાઝથી જ આ લખવું પડ્યું છે. વર્ષોના તપનું પરિણામ આવું આન્યું એનું ખૂબ દુઃખ છે. મારું થઈ શક્યું હોત - મનસ્વિના ન પ્રવેશી હોત તો.

ઐતલે કેટલાક પ્રશ્નો થાય છે. શું કાશના આ ખંડનું અંતિમ સ્વરૂપ આપનાં પહેલાં સલાહકાર સમિતિ સાથે ચર્ચા જ નથી થઈ ? કાશવિદ્યાના જાણકાર સલાહકાર સમિતિના સભ્યો ઉદાસીન રહ્યા છે ? કાશના એ ખંડ તો એક સગવડ ખાતર પાડેલા છે - બાકી તો આ એક સળંગ કામ છે. તો પછી, જે વ્યવસ્થા-પદ્ધતિ પહેલાં ખંડમાં સ્વીકારાયાં તે જ ખીજા ખંડમાં કેમ ન સ્વીકારાયાં ઐતલે કે જે 'મોડેલ' ઘણી નયામણને અંતે નિર્ણયિત ક્યું હતું તે ખીજા ખંડમાં શા સારું બદલાઈ ગયું ? મુખ્ય સંપાદક બદલાતાં એમને કંઈ ફેરફાર કરવા જરૂરી જણાયા હોય તો પણ એ શાસ્ત્રીયતાના પ્રદેશમાં તો હોવા ઘટે ને ? આ પ્રકારનાં કામના કેન્દ્રમાં મુખ્ય સંપાદક હોય એ બરાબર, એમની પોતાની કેટલીક સંકલ્પના પણ હોય, પરંતુ નિશ્ચયો તો પ્રતીતિપૂર્વકના ચર્ચાને અંતે જ લેવાવા જોઈએ ને ? નહીં તો સલાહકારસમિતિ જ શા માટે ? ઇચ્છીએ કે પરિષદ પાસે આ બધા પ્રશ્નોના ગળે બિનરે એવા સંતોષકારક ખુલાસા હશે જ.

ખાખુ સુથાર

વિવેચન : તવા પરિપ્રેક્ષ્યમાં

વસ્તુઓ કેટલી છે અને જે છે તે કેટલા પ્રકારની છે?—ફિલસૂફીમાં આ જે પ્રશ્નો અવારનવાર પૂછવામાં આવ્યા છે અને તેના જુદા જુદા ત્રણ ઉત્તર આપાયા છે! એક ઉત્તર છે કે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે છેવટે તો એક જ છે, સંખ્યાલેખે અને પ્રકાર લેખે પણ. બીજો ઉત્તર કહે છે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે મૂળે બે પ્રકારનાં દ્રવ્યોની બનેલી છે. પ્રકાર લેખે પણ આ વસ્તુઓ બે જ પ્રકારની છે. અને ત્રીજો ઉત્તર કહે છે : આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે સંખ્યા લેખે અને પ્રકાર લેખે પણ અનેક છે. આમાંનો પ્રથમ ઉત્તર અદૈતવાદી તરીકે, બીજો દૈતવાદી તરીકે અને ત્રીજો બહુલતાવાદી તરીકે ઓળખાય છે. અને, આ ત્રણેય ઉત્તર આપનાર વિવિધ અભિગમો અનુક્રમે ‘અદૈતવાદ’, ‘દૈતવાદ’, અને ‘બહુલતાવાદ’ તરીકે વર્ણવાયા છે.

જે પ્રશ્ન જગતના સંદર્ભમાં પૂછવામાં આવ્યો એ જ પ્રશ્ન સાહિત્યના સંદર્ભે પણ પૂછી શકાય, કારણ કે સાહિત્યિક જગત અને સાહિત્યેતર જગત સંરચનાના સ્તરે સાદૃશ્ય ધરાવે છે. આમ હોવાથી એક કોટિના સવાલો બીજી કોટિમાં સર્થ આવવાથી કોઈ તર્કબાધ નકશે નહિ. સાહિત્યમાં આ પ્રશ્ને આમ પૂછી શકાય : ‘સાહિત્ય કૃતિની વાસ્તવિકતાઓ કેટલી?’ અને ‘સાહિત્ય કૃતિની

વાસ્તવિકતાઓ કેટલા પ્રકારની ?' આ પ્રશ્નોના ઉત્તરો પણ આપણને અદ્વૈતવાદી દ્વૈતવાદી અને બહુલતાવાદી મળે છે. અહીં, આ અદ્વૈતવાદ દ્વૈતવાદ અને બહુલતાવાદની દલીલોનો અસ્વીકાર કરી ગણિતશાસ્ત્રી કેન્ટોરે વિઠ્ઠાવેલ ગણ-સિદ્ધાંતના સંદર્ભમાં આ પ્રશ્ન ઉકેલવાનો પ્રયાસ કરવામાં આવ્યો છે. અહીં 'ઉકેલવું' ક્રિયાપદ બે અર્થમાં છે : (૧) કશુંક ગૂંચવાયેલું છે એને ઉકેલવું અને (૨) વાંચવું (મને હવે અક્ષરો ઉકેલતા નથી-માંના 'ઉકેલવા'ના અર્થમાં)

Monismની મુખ્ય દલીલો ટૂંકમાં આમ છે : આ જગતમાં જે કંઈ પદાર્થો છે તે તમામ કોઈ એક જ દ્રવ્યમાંથી બનેલા છે. વસ્તુ અને વસ્તુ વચ્ચે આપણને જે પ્રકારના ભેદનો ભાસ થાય છે તે તો ભ્રમ માત્ર છે. આ દ્રવ્ય સમય અને સ્થળની પર છે. એ નિરપેક્ષ છે. એમાં ગુણવત્તાલક્ષી કે સંખ્યાલક્ષી કોઈ જ વધઘટ ક્યારેય થતી નથી. પાર્મેનિડીઝ, એનો, સ્પિનોઝા, હેગલ વગેરેએ આ પ્રકારની દલીલો કરી હતી, ચિત્ત અને શરીર વચ્ચેના સંબંધોના સંદર્ભે પણ monismની ચર્ચા થઈ છે. આ દ્વિલક્ષણ માને છે કે ચિત્ત અને શરીર એક ખીજથી જુદાં નથી. બન્ને એક જ છે. વિલેયમ જેમ્સે neutral monismની વાત કરેલી. રસેલે પણ logical atomismની ચર્ચા કરતાં monismની વાત કરેલી.

અદ્વૈતવાદમાં identityનો સિદ્ધાન્ત કેન્દ્રસ્થાને છે. જે કંઈ ભેદ છે એ તમામ કોઈ એક સ્તરે identical છે. એ કોઈ એક સ્તરે એકખીજથી કોઈ પણ રીતે જુદા નથી.

માની લો કે સાહિત્યિક વાસ્તવિકતા આવી monistic હોય તો ? અર્થઘટનના કેવા પ્રશ્નો ઊભા થશે ? જે વાસ્તવિકતા એક જ હોય તો એનું અર્થઘટન કરવા માટેના સિદ્ધાન્તો પણ એક જ હોય. જે આમ હોય તો વિવેચન ક્ષેત્રે એક કરતાં વધારે પદ્ધતિઓની જરૂર જ ન રહે. એ ઉપરાંત કોઈ પણ કૃતિના પુનઃમૂલ્યાંકનનો સવાલ પણ ઊભો ન થાય. સાહિત્યવિવેચનના ક્ષેત્રમાં એક કરતાં વધારે પદ્ધતિઓના અસ્તિત્વ તરફ યીડથી નેનારા વાસ્તવમાં તો monistic અભિગમ ધરાવે છે. તેમને સતમતાંતરોમાં નહીં, એકમતિમાં રસ હોય છે.

દ્વૈતવાદ કહે છે કે આ જગતમાં જે કંઈ વસ્તુઓ છે તે બે પ્રકારનાં મૂળભૂત દ્રવ્યમાંથી બનેલી છે. આ અર્થમાં વસ્તુઓ પણ મૂળભૂત રીતે બે જ પ્રકારની છે. આ બેઉ મૂળભૂત દ્રવ્યોમાંનું એક અમૂર્ત છે, ખીજું મૂર્ત. એક ચૈતસિક છે, તો ખીજું ભૌતિક. એક ઇન્દ્રિયાતીત છે તો ખીજું ઇન્દ્રિય-

આદ્ય. આ બંને વચ્ચેના સંબંધ પણ ક્યારેક એકપક્ષી હોય છે ને ક્યારેક દ્વિપક્ષી. એક પક્ષમાં પણ બે સંબંધતાઓ છે : (૧) અમૂર્ત મૂર્તને નિશ્ચિત કરે. (૨) મૂર્ત અમૂર્તને નિશ્ચિત કરે. દ્વિપક્ષી સંબંધોમાં બંને એકબીજાને નિશ્ચિત કરે. આ સંબંધ તે dialectical સંબંધ.

સાહિત્ય વિવેચનતા ક્ષેત્રે દ્વિતવાદનો ભારે પ્રભાવ છે. ‘સામગ્રી’ અને ‘આકાર’, ‘અંતરતત્ત્વ અને આકૃતિ’ ‘અભિવ્યક્તિની સામગ્રી અને અભિવ્યક્તિનું માધ્યમ’ વગેરે પ્રકારની પરિભાષા આ અભિગમની જ નીપજ છે. આ અભિગમ માને છે કે કોઈ પણ સાહિત્ય કૃતિ અંતિમે તો કોઈક બે જ દ્રવ્યોની બનેલી હોય છે. જેમાંનું એક અમૂર્ત હોય છે અને બીજું મૂર્ત-વિવેચન આ બંને તત્ત્વો ઓળખી ઠાલી, એમની વચ્ચેના સંબંધો સ્પષ્ટ કરે છે.

આ અભિગમ એક રીતે તો pluralistic જ છે. તેમ છતાં, એમાં બે કરતાં વધુ પ્રકારની વાસ્તવિકતાને સ્થાન નહીં હોવાથી, આ અભિગમ પણ અદ્વૈતવાદની જેમ મર્યાદિત અને કુદ્ધિત છે. આમ હોવાથી આ ચર્ચા પૂરતા કુદ્ધિતવાદ ને દ્વિતવાદને એક જ paradigmમાં મૂકે છે.

Pluralismની દલીલો : આ જગતમાં જે કંઈ પદાર્થો છે તે એક નહિ, બે નહિ પરંતુ અનેક પ્રકારનાં દ્રવ્યોના બનેલા છે, એ જ રીતે વિશ્વમાં પણ અનેક પ્રકારના પદાર્થો છે. એ તમામને કોઈ એકમાં, કે કોઈ બેમાં હ્રસ્વ કરી શકાય નહીં. બહુલતાવાદની ચર્ચામાં પણ બે અભિગમો છે : (૧) attributive pluralism અને (૨) substantial pluralism.

Attributive pluralism : એક જ વાસ્તવિકતાનાં અનેક રૂપ હોય છે. અને, આ અનેક રૂપોને અલગ અલગ વિશેષણોથી વર્ણવી શકાય. આ અનેક રૂપો મૂર્ત નિશ્ચિત નથી હોતાં. વિશેષણ વાસ્તવિકતા અને વિશેષ્ય વાસ્તવિકતા પણ પરસ્પર અનેક રીતે જોડાયેલી છે. લાયબનીઝ કહેતો કે આ જગતની તમામ વસ્તુઓ monadsની બનેલી છે, અને એ તમામ monads એક જ પ્રકારના છે. monadsની ગોઠવણ ભેદે વસ્તુઓ અને વાસ્તવિકતાઓ અનેક છે. આ અભિગમ તે Attributive pluralism.

Substantial pluralism કોઈ પણ વસ્તુ અથવા પદાર્થ એક કરતાં વધારે પ્રકારનાં દ્રવ્યોના બનેલો હોય છે. આ વસ્તુઓ ગોઠવણી ભેદે છુટી પડે પણ ખરી, ન પણ પડે ! રસેષ આ પ્રકારના pluralismના પુરસ્કર્તા હતા.

સાહિત્યના સંદર્ભે આ અભિગમ ઘણો મહત્વનો બની રહે છે. કોઈ એક સાહિત્યકૃતિની વાસ્તવિકતા એક જ પ્રકારની છે એમ માની લેવાથી વાસ્તવમાં તો સર્જન એક કુણ્ઠિત પ્રવૃત્તિ બની જશે. જો એમ થશે તો પુરસ્કૃત બનાવવી અને કવિતા બનાવવી અથવા રચવી—એ એની વચ્ચે કોઈ લેદ જ નહીં રહે. પણ, વાસ્તવમાં એવું નથી. ખીજું : જો સાહિત્યકૃતિની વાસ્તવિકતા plural હોય તો એનો અર્થ એ થયો કે વિવેચનની કોઈ એક જ પદ્ધતિથી એ વાસ્તવિકતા સમજાવી શકાશે નહિ. એના માટે એક કરતાં વધુ, એટલે કે અનેક સાહિત્ય પદ્ધતિઓની જરૂર પડશે. વિવેચન ક્ષેત્રે એક કરતાં વધુ પદ્ધતિઓના અસ્તિત્વ તરફ ચીડથી જોનારા વાસ્તવમાં તો સાહિત્યને કુણ્ઠિત કરવા માગે છે. તેઓ રાજ્યશાસ્ત્રની પરિભાષામાં કહીએ તો આપખુદ છે. તેઓ મતભેદોના સંભવને સહન કરી શકતા નથી.

વાસ્તવિકતાના સંદર્ભે આ ત્રણેય અભિગમોની એક મોટામાં મોટી મર્યાદા એ છે કે તેઓ વાસ્તવિકતા એક સ્તરેથી હોવાનું ગૃહીત સ્વીકારીને આગળ વધે છે. વાસ્તવમાં વાસ્તવિકતા geological પણ છે. આ અર્થમાં અનેક સ્તરોની બનેલી છે. monism, dualism અને pluralism ત્રણેય વાસ્તવિકતાનાં સ્તરોના સંદર્ભમાં monistic pluralism અનેક સ્તરની વાન કરે છે, પણ એ અનેક સ્તરો mutually exclusive પ્રકારનાં હોવાનું સ્વીકારે છે.

આ ત્રણેય અભિગમોની એક ખીજી મર્યાદા એ છે કે તે તમામ પરસ્પર નિરપેક્ષ હોવાનું સ્વીકાર્યું છે. એક વાદની ઉપસ્થિતિમાં બીજો વાદ સંભવી ન શકે.

આ બંને મર્યાદાઓને કેન્ટોરના ગણસિદ્ધાંત પાછળ રહેલી ફિલસૂફીથી અવગણી શકાય એમ છે. આ લખનારને ઘણી વાર એવું લાગ્યું છે કે સાહિત્યે સમાજશાસ્ત્ર સાથે જોડેલો ધરોમો રાખ્યો છે એટલો જ સઘન ધરોમો વિજ્ઞાનો અને ગણિતશાસ્ત્ર સાથે રાખ્યો હોત તો કેટલાક પ્રશ્નોના જવાબો ક્યારનાય પ્રાપ્ત થૂક્યા હોત.

ગણિતશાસ્ત્રમાં પણ વાસ્તવિકતા અદ્વૈતવાદી, દ્વૈતવાદી કે બહુલતાવાદી એ અંગેના પ્રશ્નો અવારનવાર પુછાયા છે. કેન્ટોરનો ગણસિદ્ધાંત પણ આ પ્રશ્નો પોતાની રીતે ઉત્તર આપે છે. એના મત પ્રમાણે, વાસ્તવિકતા monistic પણ નથી કે dualistic પણ નથી કે કેવળ pluralistic પણ નથી. એ એક સાથે ત્રણેય છે. કોઈ એક સ્તરે એ અદ્વૈતવાદી છે. કોઈ બીજા સ્તરે એ દ્વૈત-

વાહી છે, અને 'કોઈ' ત્રીજા સ્તરે એ બહુલતાવાદી છે. હું આ અભિપ્રયને
પુસ્તકીય ગણુ' છું. એમાં વાસ્તવિકતાની વાત સ્તરોના સંદર્ભે ઠરાઈ છે.

૫) Setની વ્યાખ્યા આપતાં કેન્ટોર કહે છે : "A set is a many which
allows itself to be thought of as a One." એક રીતે તો આ
એક ખૂબ જ સરળ વ્યાખ્યા છે. પ્રાથમિક શાળામાં લણુ' બાળક પણ બહે
છે કે "ગુલાબ, ચમેલી, મોગરો, ગલગોટા" આ બધાં એક ગણુ રચે છે,
આ અર્થમાં એ તમામ 'એક' છે. જ્યારે, છેક ઉપરના (નીચેના પણ કહી
શકાય-અહીં) ઉપર-નીચે સિદ્ધાન્ત નિર્ભર વિભાવનાઓ સમજવી) સ્તરે એ
તમામ ફક્ત અલગ અલગ પણ છે-ગુલાબ ચમેલી મોગરો કે ગલગોટા નથી. એ જ
રીતે બીજાં કુસોતું' પણ.

કેન્ટોર ગણુ અને સંચયની વચ્ચે પણ ભેદ પાડે છે. બન્નેમાં કેન્ડ સાથે
વસ્તુની અનેકવિધતા તો છે જ. પણ, એ અનેકવિધતાની પ્રકૃતિ એક જ નથી.
કેટલીક અનેકવિધતા 'કોઈ' એક સ્તરે 'એક' બની જાય છે, તો કેટલીક
'all together' બની જાય છે.

પ્રથમ દષ્ટિએ સરળ લાગતો ગણુસિદ્ધાન્ત વાસ્તવમાં ખૂબ જ સંકુલ છે.
ગણિતમાં એની સામે વિરોધ પણ ખૂબ થયો છે. પણ, આપણી ચર્ચામાં એ
આ તબક્કે એટલા બધા મહત્ત્વના નથી. એટલે એની ચર્ચા ટાળી છે.

સવાલ એ છે કે ગણુસિદ્ધાન્ત વિશ્વ અંગેની કેવા પ્રકારની સમજ આપે
છે ?- અને એ સમજ સાહિત્ય-કૃતિને સમજવામાં કઈ રીતે મદદરૂપ બને છે ?

આપ્તિ : 'V' ગણુસિદ્ધાન્તના આધારે ભ્રા થતાં વિંધની છે. આમ તો એ
એક V છે. એની બન્ને ડાબા અનંત સુધી જોયે જઈ શકે છે. સૌથી નીચે
શૂન્ય છે. એ એક રિક્ત ગણુ છે. એનો કોઈ સભ્ય નથી. પણ સિદ્ધાન્ત પૂરતા
માની લેવાતું છે કે 'ક'ઈ નહીં 'હોતું' એ એ ગણુનો સભ્ય છે.

જેમ જેમ ઉપર જઈએ તેમ તેમ રિક્ત ગણુમાં નવા સભ્યો ઉમેરાતા
જાય છે. પણ એ સભ્યો સાવ યાદચ્છિક રીતે ઉમેરાતા નથી. નવા ઉમેરાતા
સભ્ય અને ગણુમાં અગાઉથી નોંધાયેલા સભ્યોની વચ્ચે 'કોઈ' એક સ્તરે તો
સામ્ય હોવું જ જોઈએ. જ્યાં ઉપર જવાની ગતિ કેટલાક સ્તરોમાં વિભાજિત
કરી શકાય. તેમની સંખ્યા અમર્યાદિત છે.

અહીં, રિક્ત ગણુના સ્તરે વાસ્તવિકતા અદ્વિતવાદી છે. ૫મી, એ દ્વિતવાદી
યઈ બહુલતાવાદી બનતી જાય છે.

ગણુસિદ્ધાન્તના બે લાભ છે. એક તો એ વાસ્તવિકતાને કોઈ એક

પ્રકારમાં પૂરી દેતી નથી. આનો ખીજો લાભ તે દ્વૈતવાદને લગતો. પરંપરાગત ફિલસૂફીમાં આગળ નોંધ્યું છે તેમ, દ્વૈતવાદને paradigmatically અદ્વૈતવાદના ઢોઢામાં જ મૂકવામાં આવે છે. અહીં, દ્વૈતવાદને ત્યાંથી ખસેડી બહુલતાવાદના ઢોઢામાં મૂકવામાં આવ્યો છે.

આપણે આરંભમાં જોયું કે સાહિત્યિક જગત અને સાહિત્યેતર જગત સંરચનાના સ્તરે એકરૂપ છે. આ ગૃહીત સ્વીકારીને આગળ વધીએ તો ગણુ-સિદ્ધાંત સાહિત્ય કૃતિના જગત અંગે કંઈક આ પ્રકારની સમજ આપશે

૧. સાહિત્યકૃતિનું વિશ્વ ઢોઢું એક સ્તરે એક છે. અને એ સિવાયના ખીજાં તમામ સ્તરે એ અનેક છે. આ ‘એક’, ‘અનેક’ પરસ્પરનિરપેક્ષ નથી.

૨. ઢોઢું એક વિવેચનપદ્ધતિ કૃતિના અ વિશ્વને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે તો, વળી ઢોઢું ખીજી પદ્ધતિ વ વિશ્વને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે – આમ અનેક પદ્ધતિઓ એક જ કૃતિનાં અનેક વિશ્વોને આપણી સમક્ષ મૂકી આપે. આ તમામ વિશ્વોની વચ્ચે એક ચોક્કસ એવા સામાન્યતા વિસ્તાર છે. બધી જ પદ્ધતિઓ એક ખીજને છેદીને આ વિસ્તાર પૂરી આપે છે.

ઢોઢું એક સિદ્ધાન્ત પ્રમાણે અ વિશ્વ આપણી સમક્ષ આવે. એટલા પૂરતી જે તે વિવેચનપદ્ધતિ monistic છે. પણ, એ વ, ક, હ, અને એમ અનંત વિશ્વોને નકારે નહીં, તો એટલા પૂરતી એ વિવેચનપદ્ધતિ બહુલતાવાદી છે.

૪. અ, વ, ક, હ, એ તમામ વિશ્વો સિદ્ધાન્તોની નીપજ નથી. એની શક્યતાઓ કૃતિમાં જ પડેલી છે. શક્યતાઓ એટલે કે અનંત વિશ્વનો એક ગણુ...

જયેશ ભોગાયતા

‘પરિશ્કૃત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા’ કેટલાક પ્રશ્નો.

(જિના સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨-૨૮૪ના સંદર્ભે)

હાલ ગુજરાતી સાહિત્ય ક્ષેત્રે ઊઠાપોઠ કરવાના શુદ્ધ સાહિત્યિક હેતુઓ આચનવા લાગ્યા છે. કયાંક યાંચ છે તો એ અંગેનો યોગ્ય પ્રતિભાવ સાંપડતો નથી. પ્રા. લાલચંદર પુરોહિતે ‘જટાયુ’ વિશે જે પોતાનો નૂતન દષ્ટિકોણ રજૂ કર્યો હતો ત્યારે અંગત રીતે ઘણા વિદ્વાનોએ પ્રશંસા કરતા પત્રો લખ્યા હતા પરંતુ જાહેરમાં તેનું યથોચિત પુનર્મૂલ્યાંકન ન થયું. ‘જટાયુ’ કાવ્ય વિશે આપણા આધુનિક વિવેચકોના આસ્વાદલેખો પ્રકાશિત થતા હોય ત્યારે તો તુલનાત્મક રીતે પણ અભ્યાસ થવો જોઈએ. પરંતુ આ બધું નથી થતું તેનો અર્થસૂચક છે.

ચિ એ આગુતર વિલામંડળનું પ્રકાશન છે. તેના સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨, ૨૪૧ નવે-ડેસુ-૯૦ તથા સળંગ અંક ૨૮૪. ૨૪૧ મે-જૂન ૯૦માં શ્રી અનિલ કોટાર અને શ્રી મણિલાલ હ. પટેલના ટૂંકી વાર્તા વિશેનો લેખોમાં ‘કથુ’ લખવાની પ્રેરણા થઈ જાય તેનું ધણું બધું છે. ‘આધુનિક’ નહિ પણ પરિશ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા એવા અલગ તંબૂમાં આજના વાર્તાકારોને બેસાડ્યા છે. પરિશ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાકારોની મોટાભાગની વાર્તાઓ વિ, ‘ગ્રહપર્વ’ અને ‘અતદ્’માં

પ્રકાશિત થઈ છે - જેનો સમયગાળો ત્રણેક વર્ષનો ગણી શકાય. આ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાઓમાં મોટે ભાગે એવી જ વાર્તાઓનો સમાવેશ કરવામાં આવ્યો છે જે વાર્તાઓમાં દ્વાર્ધ ચોક્કસ પ્રદેશબોલી વાર્તાની અભિવ્યક્તિની માધ્યમ બની હોય તેમ જ ગ્રામીણ પ્રજાની સંવેદનાઓ અને સમસ્યાઓ કેન્દ્રસ્થાને હોય. નહિતર બાણુ છાડવાની બે નોંધપાત્ર વાર્તાઓ ‘છૂટકારો’ (‘એતદ્’ જુલાઈ-સપ્ટેમ્બર ૧૯૭૭) અને ‘જાણુસ’ (‘ગદ્યપવ્’ સપ્ટેમ્બર-૧૯૮૮)ની નોંધ લેવાઈ હોત. આ ઉપરાંત હાલ જે કેટલાક નવા આશાસ્પદ વાર્તાકારોમાં જેમની ગણુતા થઈ શકે તેવા વાર્તાકાર શ્રી રજની મહેતાની વાર્તા ‘અંચઈ’ (એતદ્’ જાન્યુ-માર્ચ ૧૯૮૮) અને ‘હવેલી’ (એતદ્’ ઓક્ટો-ડીસેમ્બર ૧૯૮૮)ની નોંધ પણ લઈ શકાત. આ રીતે ચોક્કસ વિષયવસ્તુ અને બોલીને પ્રાધાન્ય આપતી વાર્તાઓને જ પરિષ્કૃત વાર્તા ગણુવા જતાં અન્ય સારા વાર્તાકારોને અન્યાય કરી બેઠા છે જે અક્ષમ્ય છે. સારી દૃષ્ટિએ ‘પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા’ ગણુવાનું ધોરણ વ્યાપક હોવું જોઈએ. એવું તો નથી થતું ને કે પ્રાદેશિકતાના મોહમાં આપણે કૂપમંડૂક બની જતા હોઈએ !

વિના સળંગ અંક ૨૮૧-૨૮૨માં પ્રકાશિત થયેલી શ્રી અબ્જિત કાકોરની પ્રસ્તાવનામાંથી ઉઠતા કેટલાક પ્રશ્નોની રજૂઆત કરવી છે.

[૧] “તો શું આધુનિક વાર્તાઓદોલન કળત્રુતિ રચ્યા વિના જ વણુસીને વિરમી ગયું ? ના, આધુનિક વાર્તાઓદોલનના પ્રેરણાપુરુષ શ્રી સુરેશ જોષીની નોખી વાર્તા વિભાવના અને શુદ્ધ કળાનો આદર્શ આપણને આ નિમિત્તે જ સળ્યા. થીગડું, રાક્ષસ, અગતિગમન કાગડો આદિ ગણીગાંડી વાર્તાઓ આધુનિક વાર્તાની કુણકાઓને ઠીક ઠીક અંશે ઓળંગીને સિદ્ધ પણ થઈ.” (પાના નં. ૮)

ઉપરના ખંડમાંથી એ વાત સ્પષ્ટ છે કે શ્રી અબ્જિત કાકોરને સુરેશ જોષીની નવી નોખી વાર્તા વિભાવના અને શુદ્ધ કળાનો આદર્શ સિદ્ધ થયો હોય (અને તે પણ ઠીક ઠીક અંશે) તેવા બે જ વાર્તાકારો દેખાયા છે એક શ્રી સુરેશ જોષી અને બીજા શ્રી ઘનશ્યામ દેસાઈ. તો પછી પરંપરાગત વાર્તા સ્વરૂપથી જુદા પડતા અન્ય વાર્તાકારોનો શું આ રીતે છેદ ઉઠાવી દેવો યોગ્ય છે ? મધુ રાયની પ્રમુખ વાર્તાઓ, ‘ધારો કે’, ‘દાન’, ‘ડમરુ’, ‘પારિજાત’ ‘ઇંદોના સાત રંગ’, શ્રી કિશોર જાડવની પ્રમુખ વાર્તાઓ, ‘પ્રાગૈતિહાસિક અને શોકસભા’, ‘લેખિનિય’, ‘કાદમી’, ‘સોનેરી માઝલીઓ’, ઈવાડેવની પ્રમુખ વાર્તાઓ ‘ચોંટી’, ‘મરવાનું ચ આવતું નથી.’ આ ઉપરાંત અન્ય પ્રયત્નશીલ સંવદગ વાર્તાકારો જેવા કે વિભૂત શાહ, મહેશ દવે, અશ્વિન દેસાઈ, સુધીર દલાલ, રાવણ પટેલની સદંતર ઉપેક્ષા થઈ શકે ? આ વાર્તાકારોમાં તેમને આધુનિક વાર્તાઓની કુણકા-

ઓને કારણે શુદ્ધ ઇલાને આદર્શ મૂર્ત થતો નહીં જણાયો હોય શ્રી જયેન્દ્ર શેખડીવાળાની 'દુગર્ધ' જેવી એકાદ વાર્તાને કઈ રીતે, કયા ધોરણથી પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ગણી શકાય? આપણી દષ્ટિમાં જ કથીર સંકુચિતતા આડે આવે છે જેને કારણે મૂલ્યાંકનમાં વિરોધાભાસ જોવા મળે છે.

[૨] 'આધુનિક વાર્તા મહદંશે નાગરી વૈચારિકતા કે નાગરી બૌદ્ધિકતામાં કુષ્કિંત થઈ ગઈ હતી. પરિષ્કૃત ગુજરાતી ચેતનાની નગર, તળપદ, જનપદ, અને આરણ્યક ચેતનાના આધુનિકતાના સંપર્કે પ્રકટેલા મરોડોનું કળારૂપ રચવા મથે છે. અને એતાં સ્પષ્ટણીય પરિણામો આંધુ, બદલી, ગૂમકું, બાપુ, લીલ, પોપડો, કાંચળી, ચક્રમા, દુગર્ધ, પરકાતરો, તુવેર લયકાલોળ, ખરજનું, જળો, ઢિરવણું, બળતરાંના બીજ, સ્વપ્નવટો, માતામેથી, કમોત, લોહીના ઘોડા, જીભી કાંચુ, વાટકી, વગડો, મોરજંગલો, અંતર, જીભરો, વાડો, ચંદરવો, તાંદળબની ભાજી, સહચર, સેકનું છીંકનું, અને હાયથુ ફરજ આદિ વાર્તાઓમાં જોઈ શકાય છે.' (પૃષ્ઠ ૯)

પહેલો પ્રશ્ન એ થાય કે ગુજરાતી ચેતના એટલે શું? ગુજરાતી ભાષા બોલતા સમાજની ચેતના એવી વ્યાખ્યા કરીએ તો આને સમગ્ર વિશ્વ પરસ્પર રીતે જોડાયેલું છે ત્યારે વાર્તાસર્જક પાસે એવી અપેક્ષા રાખી શકાય કે તેમની સર્જકચેતના માત્ર ગુજરાતી ચેતનાને જ ઝીલે? સર્જક મનુષ્યચેતનાથી પ્રભાવિત થતો હોય છે, નહિ કે કોઈ ચોક્કસ નિર્ધારિત સમાજથી. સર્જકચેતનાને આ રીતે કુષ્કિંત થવું પાડવે નહિ. ધરાક-કુવૈતની સમસ્યા અહીં આપણા દેશના તમામ નાગરિકને અસરકર્તા હોય ત્યારે સર્જક વૈશ્વિક ઘટનાના પ્રભાવથી પોતાને કઈ રીતે મુક્ત રાખી શકે?

સર્જકે તો સાચા અર્થમાં મનુષ્યની અંતઃચેતનાના જોડાણને તાગવાનો પ્રયાસ કરવાનો હોય છે. સાચા સર્જકે તો આ બધી સીમાઓને વળોટીને મનુષ્યના આંતરિક ચેતનાનાં વિવિધ સ્વરૂપોની કલાત્મક અભિવ્યક્તિ કરવાની છે. ઉપરના ખંડમાં આ વાક્યાંશ દ્વારા ખરા અર્થમાં જે અભિપ્રેત હોયું જોઈએ તે પ્રકટ થઈ જાય છે... 'આધુનિકતાના સંપર્કે પ્રકટેલા મરોડોનું કળારૂપ રચવા મથે છે.'

આધુનિકતાને સંપર્કે થવાથી ગુજરાતી ચેતના પ્રભાવિત થતી હોય તો પછી 'પરિષ્કૃત' એવું નામકરણ જ અર્થહીન બની જાય છે. ગુજરાતી ભાષાને સર્જક ગુજરાતી ચેતનાને કેન્દ્રમાં રાખીને જ સર્જન કરે એવો દુરાગ્રહ શા માટે? સુન્દર, કલકતા, દિલ્લી, અમદાવાદ જેવાં નગરોમાં વસતા ગુજરાતી

ભાષાના સર્જકો તળપદ જનપદ ગુજરાતી સમાજને વિષય બનાવીને કઈ રીતે લખી શકે? સર્જકના સંવેદનશીલ ચિત્તને કેન્દ્રમાં માત્ર માણસ જ હોય છે- જીવતો માણસ.

[૩] “પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ઘટનાદ્રાસ કે સ્થૂળ ઘટનાનો નહીં પણ વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો પુરસ્કાર કરે છે. સ્થળ, કાળ, વ્યક્તિ, સમાજ, પરિવેશ, પરિસ્થિતિ, કથનરીતિ અને કથનકેન્દ્ર જેવાં ઘટકોનો સર્જનાત્મક વિનિયોગ કરી સંકુલ બહુપરિમાણી અને વ્યંજનાગર્ભ વાર્તા રચવાની મથામણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તામાં પ્રતીત થાય છે.” (પૃ. ૧૨)

અહીં ઉપરના ખંડમાંથી મુખ્યત્વે એ મુદ્દાની ચર્ચા કરવાની છે. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા ઘટનાના વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો પુરસ્કાર કરે છે તો આ પહેલાં ગુજરાતી વાર્તામાં રૂપાંતરનો પુરસ્કારનો મહિમા શું નથી થયો? શ્રી સુરેશ જોષીએ ઘટનાના તિરોધાનના સંદર્ભે અથવા તો ઘટનાના વાર્તારૂપે થતાં રૂપાંતરનો મહિમા કરેલો જ છે તો આ કોઈ નવી વાત નથી. ‘આપણી ટૂંકી વાર્તા’ એ નામના લેખમાં આ વિચાર સ્પષ્ટ રીતે મૂકેલો છે.

“...ઘટનાની એક વ્યવહારમાં બનેલા પ્રસંગ લેખેની જે વાસ્તવિકતાને આધારે જ એમાં સંભાવ્યતા ને પ્રતીતિકરતા આવે છે તથા વાર્તાને જે વજન પ્રાપ્ત થાય છે તેનાથી વાર્તાકારનું કામ નભતું નથી. આટલેથી જ ને એ અટકી જાય તો એની સામગ્રીનું રૂપાંતર થતું બાકી રહ્યું એમ જ કહેવાનું રહે. આથી ઘટના વિના વાર્તા ન સંભવે એ સાચું, પણ એ ઘટનાના બંધારણની કળાના પ્રયોજનને અનુસરીને પુનઃરચના થઈ હોવી જોઈએ. આ પુનઃરચનાને જ કારણે આ ઘટનામાં જીવનને શ્રેષ્ઠ પરિપ્રેક્ષ્યમાં જોવાની ભૂમિકાને એને માટેનું Focal point આપણને પ્રાપ્ત થાય છે. ઘટનાની અસાધારણતા પ્રકટે છે એના આ પ્રકારના પુનર્વિધાનથી. વ્યવહારમાં એ જે રીતે અસામાન્ય લેખાતી હોય છે તેના જોરે નહીં.”

[૪] ‘આધુનિક વાર્તા મધ્યમવર્ગીય શિક્ષિત, બૌદ્ધિક વાસ્તવિકતામાં કુણ્ડિત હતી, જ્યારે પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તા નાગરથી માંડી છેવાડાના તળપદ, જનપદ, આરણ્યક વાસ્તવો સુધી પોતાને પ્રસારે છે.’ (પૃ. ૧૩.)

ઉપરના ખંડમાંથી પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાકારોની પ્રતિબદ્ધતા પ્રગટ થાય છે. પ્રતિબદ્ધતાને કારણે લાંબે ગાળે જડતા સંકુચિતતા આવતી હોય છે. જે રીતે આધુનિક વાર્તા મધ્યમવર્ગીય, શિક્ષિત, નાગરી બૌદ્ધિક વાસ્તવિકતામાં કુણ્ડિત થતી અનુભવાતી હોય તો આ પ્રતિબદ્ધતા પણ લાંબે ગાળે કુણ્ડિત થવાની. પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાસર્જક આ પ્રકારની પ્રતિબદ્ધતા સ્વીકારી કઈ

રીતે શુજરાતી વાર્તા જગતને વ્યાપક સંદર્ભમાં મૂકી શકશે ?

વીસમી સદીના એક પ્રમુખ વાર્તાકાર ઓ. હેન્રીની વાર્તાઓમાં રહેલી શાક્ષણિકતાઓ પરિષ્કૃત શુજરાતી ટૂંકી વાર્તાઓમાં પણ જોવા મળે છે. 'Dictionary of world literary terms'માં ઓ હેન્રીની વાર્તાઓમાં જોવા મળતી શાક્ષણિકતાઓ વિશે નોંધ્યું છે.

"Early in the 20th c. the American short story, in the hands of O'Henry crystallized into a characteristic form. From the local color tradition it retains an interest in the regionally picturesque, from the tell tale it absorbs a hyperbolic and anecdotal style, from the french it borrows dramatic compression and the ironic twist at the end; from journalism it imbibes an air of topicality and rush; from Poe it derives a striving for single effect.

ચિના સળંગ અંક ૯૦ જુલાઈ-ઓગસ્ટના અંકમાં ચતુર પટેલની વાર્તામાં પરિવેશ, પાત્રો, જાનપદી છે, તળપદ છે. પરંતુ વાર્તાના અંત વાર્તાની વ્યંજનને સંક્રાંતિ નામે છે. સર્વેશ કથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તાના અંતે લેખકનો બિનજરૂરી પ્રક્ષેપ કૃતિને વણસાડી મૂકે છે. ત્યારે જાનપદ અને તળપદ તેમ જ બોલીને કથાનાં મુખ્ય ઘટકો બનાવીને લખતા સર્જકોએ વ્યંજનના અને ધ્વનિની પણ એવના રાખવી જરૂરી બની રહેશે. વાર્તાના અંતે આવતાં વાક્યોમાં લેખકનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકાય છે.

"છોડીને કારિયે નિર્દોષ જાહેર કરી એનો સંતોષ લેવું સોઠ વેરઈ જ્યુ. શાન્ત્યાને આવું કંઈ થવાની દેશત અતી. પણ કારિયા ભૂવા વગર એને છૂટકો ન'તો...એની બાંનને કુંડારામાંથી પગ બાયે આવી જયો ને એ નિર્દોષ જાહેર થઈ...ને ધબમરા ઉડતી એની આગર બચી ગઈ એનો સંતોષ જોહો ન'તો."

આગર સાચવવા જતા સમગ્ર જીવનને બોઈ નાખ્યાનો વેદનાને વ્યંજનના રુતરે મૂકી શકાઈ હોત.

અરા અર્થમાં આપણી ટૂંકી વાર્તા આ નવી જુએશયા ઠોઈ કલા સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે કે નહિ તે મુખ્ય પ્રશ્ન હોઈ શકે. પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યમાં લાંબા સમયે જડતા આની જતી હોય છે. પરિષ્કૃત શુજરાતી વાર્તા અને અન્ય નવસર્જકોની વાર્તાઓમાં સર્જકોએ પતીને અતુલવાય છે કે નહિ એ જ

‘વિ’ના સળંગ અંક ૨૮૪, વર્ષ મે-જૂન-૯૦માં મહિલાલ હ. પટેલના ‘આજની આપણી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા’ નામના લેખમાંથી કેટલાંક સંદિગ્ધ પૂર્વગ્રહયુક્ત તારણો પ્રગટ થાય છે. સ્પષ્ટ રીતે તેઓ પણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાના પક્ષકાર જણાય છે. લેખના અંતે આપેલી વાર્તાઓની યાદીમાંથી બાણી છાંડવા, રમ્મની મહેતા, પ્રાણજીવન મહેતા, કમલ વૌરા જેવા માન્ય ગુજરાતી ભાષાનું માધ્યમ સ્વીકારીને લખનારા વાર્તાકારોની બાદબાકી કરવામાં આવી છે ત્યારે લેખનું શીર્ષક કેટલે અંશે પ્રામાણિક રહી શકે ?

આ લેખ લખનારની ‘પી. ટી. સી. થયેલી વહુ’ (ખેવના-૧૬ એપ્રિલ ૯૦) વાર્તામાં નિવેદક તરીકે વાર્તાકાર પોતે છે. સર્વશક્યતનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં પાત્રોના સંવાદની ભાષા તળપદ બોલી છે. ત્યારે વાર્તાનું સુખ્ય માત્ર ધૂળી દ્વારા વાર્તા કહેવાતી હોત તો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં તળપદ બોલીનું માધ્યમ ઉચિત ગણાત.

આ જ લેખકની બીજી વાર્તા ‘બદલી’ (ગદ્યપર્વ જુલાઈ-૧૯૮૯)ની ભાષા તળપદ બોલી નથી પરંતુ માન્યભાષા છે. વાર્તાનાયિકા અંબાના જીવનની કુટુંબી અભિવ્યક્તિ માન્યભાષામાં થઈ છે ત્યારે પણ તેની વેદના પૂરેપૂરી સ્પર્શક્ષમ અને આસ્વાદ્ય બની છે. વાર્તાના ગદ્યમાં ક્યાંક કાવ્યાત્મકતા પણ અનુભવાય છે.

રસ્તાનો બેઠે ધારે બિઘડેલા સોનારા ખરી રહ્યા છે, એનાં પીળાં આવળશાં ફૂલોને જવુંવળવું લોક ચગદી નાખે છે.

નીંભાડા જેવી વેળા. એમાં શેકાતી અંબા.

બદલી જેવી સામાન્ય લાગતી ઘટનાની આહી વ્યક્તિગત જીવનમાં થતી વેધક અસર વર્ણવી વાર્તાકાર નવું પરિમાણ લાવી શક્યા છે. અંબાની સ્ત્રી-વ્યથા જ કેન્દ્રમાં રહે છે. વાર્તા આસ્વાદ્ય બની છે તેમાં સુખ્ય ક્ષણો છે લેખક દ્વારા સઘાતી ઘટનાની પુનઃરચના.

દરેક વાર્તાકારની પોતાની વાર્તાલેખનની વિશિષ્ટ શૈલી હોય છે. વાર્તાકળા અંગેના નિજ સિદ્ધાંતો હોય છે. કિશોર બદવની વાર્તાઓ મહિલાલ હ. પટેલને ઘટનાના નિઃશેષકરણને કારણે કૃત્રિમ લાગે છે.

પરંતુ તેમની તમામ વાર્તાઓનો આ રીતે છેદ ઉડાડી ન શકાય. જાઈ

રીતે ગુજરાતી વાર્તા જગતને વ્યાપક સંદર્ભમાં મૂકી શકશે ?

વીસમી સદીના એક પ્રમુખ વાર્તાકાર ઓ. હેન્રીની વાર્તાઓમાં રહેલી લાક્ષણિકતાઓ પરિશુદ ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તાઓમાં પણ જોવા મળે છે. 'Dictionary of world literary terms'માં ઓ હેન્રીની વાર્તાઓમાં જોવા મળતી લાક્ષણિકતાઓ વિશે નોંધ્યું છે.

"Early in the 20th c. the American short story, in the hands of O'Henry crystallized into a characteristic form. From the local color tradition it retains an interest in the regionally picturesque, from the tell tale it absorbs a hyperbolic and anecdotal style, from the french it borrows dramatic compression and the ironic twist at the end; from journalism it imbibes an air of topicality and rush; from Poe it derives a striving for single effect."

જિના સળંગ અંક ૯૦ જુલાઈ-ઓગસ્ટના અંકમાં ચતુર પટેલની વાર્તામાં પરિવેશ, પાત્રો, જનપદી છે, તળપદ છે. પરંતુ વાર્તામાં અંત વાર્તાની વ્યંજનાને સંક્રાંતિ નામે છે. સર્વથા કથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તાના અંતે લેખકનો ખિનજરૂરી પ્રક્ષેપ કૃતિને વણસાડી મૂકે છે. ત્યારે જનપદ અને તળપદ તેમ જ બોલીને કથાનાં મુખ્ય ઘટકો બનાંતીને લખતા સર્જકોએ વ્યંજના અને ધ્વનિની પણ જોવના રાખવી જરૂરી બની રહેશે. વાર્તાના અંતે આવતાં વાક્યોમાં લેખકનો અવાજ સ્પષ્ટ રીતે સાંભળી શકાય છે.

"છોડીને કારિયે નિર્દોષ જાહેર કરી એનો સંતોષ લેવું લોક વેરઈ જ્યું. રાંત્યાને આવું કંઈ થવાનો દેશત અતી. પણ કારિયા જુવા વગર એને છૂટકો ન'તો...એની ખાંતને કુંડારામાંથી પગ બાઈ બાઈ જયો ને એ નિર્દોષ જાહેર થઈ...ને ધભગરા ઉડતી એની બાબરૂ જયી ગઈ એનો સંતોષ ઓછો ન'તો."

આખર સાચવવા જતા સમગ્ર જીવનને ખોઈ નાખ્યાની વેદનાને વ્યંજનાતા સ્વરે મૂકી શકાઈ હોત.

ખરા અર્થમાં આપણી ટૂંકી વાર્તા આ નવી જુએશથી કોઈ કસા સિદ્ધિ પ્રાપ્ત કરે છે કે નહિ -તે મુખ્ય પ્રશ્ન હોઈ શકે પ્રતિબદ્ધ સાહિત્યમાં લાંબા સમયે જડતા આવી જતી હોય છે. પરિશુદ ગુજરાતી વાર્તા અને અન્ય નવસર્જકોની વાર્તાઓમાં સર્જકોએ પતીની અનુલવાય છે કે નહિ એ જ

‘વિ’ના સળંગ અંક ૨૮૪, વર્ષ મે-જૂન-૮૦માં મહિલાલ હ. પટેલના ‘અ’જની આપણી ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા’ નામના લેખમાંથી કેટલાંક સંદિગ્ધ પૂર્વગ્રહયુક્ત તારણો પ્રગટ થાય છે. સ્પષ્ટ રીતે તેઓ પણ પરિષ્કૃત ગુજરાતી વાર્તાના પક્ષકાર જણાય છે. લેખના અંતે આપેલી વાર્તાઓની યાદીમાંથી બાણી છાંડવા, રજની મહેતા, પ્રાણજીવન મહેતા, કમલ વૈરા નેવા માન્ય ગુજરાતી ભાષાનું માધ્યમ સ્વીકારીને લખનારા વાર્તાકારોની બાદબાકી કરવામાં આવી છે ત્યારે લેખનું શીર્ષક કેટલે અંશે પ્રામાણિક રહી શકે ?

આ લેખ લખનારની ‘પી. ટી. સી. થયેલી વહુ’ (ખેવના-૧૬ એપ્રિલ ૮૦) વાર્તામાં નિવેદક તરીકે વાર્તાકાર પોતે છે. સર્વગ્રંથનકેન્દ્રમાં લખાયેલી આ વાર્તામાં પાત્રોના સંવાદની ભાષા તળપદ બોલી છે. ત્યારે વાર્તાનું મુખ્ય પાત્ર ધૂળી દ્વારા વાર્તા કહેવાતી હોત તો પ્રથમપુરુષ કથનકેન્દ્રમાં તળપદ બોલીનું માધ્યમ ઉચિત ગણાત.

આ જ લેખકની ખીજ વાર્તા ‘બદલી’ (ગદ્યપર્વ જુલાઈ-૧૯૮૯)ની ભાષા તળપદ બોલી નથી પરંતુ માન્યભાષા છે. વાર્તાનાયિકા અંબાના જીવનની કુટુંબીની અભિવ્યક્તિ માન્યભાષામાં થઈ છે ત્યારે પણ તેની વેદના પૂરેપૂરી સ્પર્શક્ષમ અને આસ્વાદ્ય બની છે. વાર્તાના ગદ્યમાં ક્યાંક કાવ્યાત્મકતા પણ અનુભવાય છે

રસ્તાનો ખેડ ધારે ઊધરેલા સોનારા ખરી રહ્યા છે, એનાં પીળાં આવળશાં ફૂલોને જતુંવળતું લોક ચગદી નાખે છે.

નીંભાડા જેવી વેળા. એમાં શેકાતી અંબા.

બદલી જેવી સામાન્ય લાગતી ઘટનાની અહીં વ્યક્તિગત જીવનમાં થતી વેધક અસર વર્ણવી વાર્તાકાર નવું પરિમાણ લાવી શક્યા છે. અંબાની મનોવ્યથા જ કેન્દ્રમાં રહે છે. વાર્તા આસ્વાદ્ય બની છે તેમાં મુખ્ય ક્ષણો છે લેખક દ્વારા સંધાતી ઘટનાની પુનઃરચના.

દરેક વાર્તાકારની પેતાનો વાર્તાલેખનની વિશિષ્ટ શૈલી હોય છે. વાર્તાકળા અંગેના નિજ સિદ્ધાંતો હોય છે. કિશોર બદવની વાર્તાઓ મહિલાલ હ. પટેલને ‘ઘટનાના નિઃશેષકરણને કારણે કૃત્રિમ લાગે છે.

પરંતુ તેમની તમામ વાર્તાઓનો આ રીતે છેદ ઉડાડી ન શકાય. કોઈ

સર્જકની સદંતર ઉપેક્ષા ન કરી શકાય. કલાકીય ધોરણોને બદલે પૂર્વચલકુલ ધોરણોને સ્વીકાર કરવામાં આવે છે એ વાત ખુલ્લી પડી બચ છે.

શ્રી મણિલાલ ડ. પરેશને કુન્દનિકા કાપડિયા, વર્ષા અકાલન, ઈલા આરમ મહેતા, ભગવતીકુમાર શર્મા જેવા વાર્તાકારોની વાર્તાઓમાં ઘટનાના ચોસલા દેખાય છે. તેને કારણે આ વાર્તાકારોએ વાર્તાને બહુબનભોગ્ય બનાવવા જતાં ઘણીવાર સફતી બનાવી દીધી છે એવો આશ્વેષ કર્યો છે.

અહીં ભગવતીકુમાર શર્મા જેવા લેખકનો વાર્તાઓની ઉપેક્ષામાં જરૂર સંકુચિત દષ્ટિકાણુ જેવા મળે છે. 'સાયુજ્ય' સળંગ અંક-રમાં પ્રગટ થયેલી ભગવતીકુમાર શર્માની 'અણુમત્' નામની વાર્તામાં ચોસલા કે બહુબન ભોગ્યતાનો અંશ પણ નથી. યાદ રહે કે 'સાયુજ્ય'ના સંપાદક શ્રી સુરેશ જેવી હતા.

'સેતુ' ૧૯૭૭ના અંક-૨માં ઉડિયા ભાષાના આધુનિક વાર્તાકાર શ્રી કિશોરી-ચરણ દાસનો 'ભારતીયતા : એન્સર્ડ' વિશે થોડો વિચાર' એ નામનો લેખ પ્રગટ થયો છે. કિશોરીચરણ દાસે ઉડિયા ભાષાના વાર્તાકાર મહાપાત્ર નીલમણિ સાહુની, દશ વાર્તાઓના સંદર્ભે ભારતીયતા વિશે સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરી છે.

"એ બધી વાર્તાઓ બિદાત અને એન્સર્ડના મર્મને પ્રકટ કરે છે. આ એન્સર્ડના નિરૂપણમાં કૌવત છે. એ તપીત અને આગવું લાગે છે. અર્વાચીન ભારતવાસીના વ્યક્તિત્વની વિવિધતામાંથી તે બહુ થતું નથી પણ વિવિધતાને તેણે પકડારી છે, પછી જે થવાનું હોય તે થાય. આ વાતો પરીકથા જેવી લાગે છે, કમોલકદિપત પણ લાગે. એમાં આવતા લોકો જીવનના પરિમાણથી મોટા લાગે પણ એમનામાં એક પ્રકારની આત્મનિર્ભર સમ્પ્રદાય છે, ઇતિહાસને કલ્પનાથી ફરીથી જીવનારો લેખક આ અનુભવતો હોય છે. હવે નિર્દાંતની સ્થિતિમાં સંસ્કૃતિજન્ય હડાપણ પામ્યા પછી આ બની શક્યું છે. ઘણાં વર્ષો સુધીનો લોહીઉકાળો કર્યા પછી આપણે આ સ્થિતિ અનુભવીએ છીએ."

માત્ર પરિબૃંહત ગુજરાતી વાર્તાસર્જનના ઓઠા નીચે તહિ પણ સાંપ્રત જનજીવનમાં જેવા મળતી એન્સર્ડ સ્થિતિને પ્રગટ કરવા માટે સમગ્ર માનવ-જીવનનો મુકાબલો કરવો જરૂરી છે. માત્ર માનવજીવનને જ કેન્દ્રમાં રાખીને સર્જક ચેતનામાંથી રૂપાંતર પામીને પ્રગટતા જીવનની છબિ નિકાળીએ તો જ વ્યાપકતાને પામી શકીએ. પરિબૃંહત ગુજરાતી ટૂંકી વાર્તા અનંતમાં વિસ્તરશે ત્યારે તેની મધ્યમણને સાચી દિશા મળશે.

અને છેલ્લે

જમાનાઓ પહેલાં આપણા એક પૂર્વજે કવિતા સામે આક્ષેપ મૂક્યો હતો કે ‘કવિતા લાગણીઓને બહેકાવે છે, છ’છે છે; એ આપણને સત્ય સુધી, જ્ઞાન સુધી પહોંચવા દેતી નથી.’ રહેડો આટલો આક્ષેપ મૂકીને અટકી ગયા ન હતા, તેમણે તો એવી કવિતાને દેશવટો ફરમાવવાની સલાહ આપી હતી. આજે બાપો આક્ષેપ કવિતા સામે તો મૂકી શકીએ એવી સ્થિતિમાં નથી. કારણ કે કવિતા અને પ્રબળવન વચ્ચે એવો કોઈ જીવંત સંપર્ક રહ્યો નથી. પરંતુ એવો આક્ષેપ મૂકવો હોય તો સમૂહ માધ્યમે ઉપર મૂકી શકીએ. સત્યને અસત્ય તરીકે અને અસત્યને સત્ય તરીકે, તુચ્છને મહાન તરીકે રજૂ કરીને, હીન-આસ્તરી વૃત્તિઓને ઊર્ધ્વ-ઉદાત્ત બનાવીને, તેમની ગૌરવગાથા રજૂ કરીને, પ્રજામાં ખોટી ખોટી અપેક્ષાઓ જગવીને અને એ ન સંતોષાય ત્યારે પ્રજાને ઘેરી હતાશાના ભોગ બનાવીને આ સમૂહમાધ્યમેએ પોતાની આગવી સત્તા ઊભી કરી છે. આખા જગતની વાત ન કરીએ અને વર્તમાન ભારતની વાત કરીએ. દૂર દૂરના જૂતઠાળમાં જેવી રીતે આ દેશ નાનાં નાનાં રાજ્યોમાં વહેંચાયેલો હતો અને એ રાજ્યો વચ્ચે સતત સંઘર્ષો ખેલાતા રહ્યા હતા તેવી રીતે આજે આ દેશમાં એક અજૂતપૂર્વ પરિસ્થિતિ સર્જાઈ છે-એક જાતિ ખીજી જાતિ સાથે, એક વર્ગ ખીજી વર્ગ સાથે, એક સંપ્રદાય ખીજી સંપ્રદાય સાથે જીવસંઘર્ષની બાજી હોડમાં મૂકી હોય તે રીતે સંઘર્ષમાં જિત્યો છે. નબળા, સત્તાલાલચ, સ્વાર્થી એવા

રાજકારણીઓએ ભેગા મળીને દેશનું લીલામ કરવાનું નક્કો કરી જ દીધું હોય એવી પરિસ્થિતિમાં મુઠ્ઠીભાર સંવેદનશીલ વ્યક્તિઓ શું કરી શકે ? પરિસ્થિતિ એટલી બધી હઠે વણુલી બયેલી જણાય છે કે એવી વ્યક્તિઓ સાવ નિઃસહાય, હાથાર બની ગઈ છે; એમનો અવાજ સાવ ક્ષીણ થઈ ગયો છે. એક પ્રકારનો યુક્તોન્માદ પ્રબળ ઘેરી વળ્યો છે, મોટા ભાગના નાગરિકો પોતાનું નામ યુક્તસુ રાખવા આતુર બન્યા છે. આ સંઘર્ષ પાયાતાં મૂલ્યો માટેનો સંઘર્ષ નથી; ધર્મચક્ર પ્રવર્તાવા અને દુષ્ટતા સંહારવા માટે અકર્મણ્ય બનેલી પ્રત્યેતનાને યુગ્મયાર્થી બતાવવા, પંચુ પ્રબળે બળવાન બતાવવા દેશમાં શાંતિભવનિ દેવામાં આવ્યો છે એવું પણ નથી. જો ખરેખર એવું થયું હોત તો તો ભારતની પ્રબલ સમૃદ્ધમાધ્યમેની જ નહીં, ભારતીય નેતાગીરીની પણ અણી રહી હોત. દુર્ભાગ્યે બેમાંથી કોઈની પાસે ય આવું કોઈ લક્ષ્ય હતું જ નહીં અને છે પણ નહીં.

અહીં તરત જ એક ખીજે પ્રશ્ન થાય - આ બધી સમસ્યાઓ વિશે સાહિત્ય-કારે - કળાકારે શું માટે વિચારવું જોઈએ ? એનું કાર્ય તો કવિતા કરવાનું. સમસામયિક વાસ્તવિકતાનું રૂપાંતર કરવું એ તેનું મુખ્ય લક્ષ્ય. પશ્ચિમના કોઈક કવિને ખીજા વિશ્વયુદ્ધ પ્રસંગે પૂછવામાં આવ્યું હતું કે આવા પ્રસંગે તમારું કર્તવ્ય શું ? કવિએ ઉત્તર આપ્યો હતો - શબ્દ સર્જવો તે. ઉમાશંકર ભેશીએ કથાંક ટોંકેલા આ કવિની વાત તો સાચી હતી. કવિ કઈ રણ્યોરએ જઈને શંખલેષ કરવાનો નથી કે મશીનગન સંભાળવાનો નથી, યુદ્ધ ટાણે શૌર્યગીતા પંજુ ન રચે. પરંતુ આવાં દૃષ્ટાંતોએ એક યોદ્ધા જાપ એ ઊભી કરી કે સર્જકને જીવાતા જીવન સાથે કશો જ સંબંધ નથી; પ્રબલ સમસ્તની અનુભૂતિઓ, સંવેદનાઓને જાણવી પ્રમાણવી એ માત્ર ફિલસૂફીનું કાર્ય નથી, એકેએક હૃદિજીવી વ્યક્તિએ આ બધામાં રસ લેવો જોઈએ. આપણે છેલ્લા કેટલાય સમયથી ભોતા આવ્યા છીએ કે સર્જક અંભાર રીતે આ બધી પ્રક્રિયાઓની ઉપેક્ષા કરતો થયો છે. ઠાંટે પ્રચલિત કરેલી કળાની સ્વામ્યતાને સમજ્યા કયાં વિતાં એવું જૂત સર્જક પર સવાર થઈ ગયું હતું. પરિણામે જહોન ડયુઈ, આનંદ કુમાર સ્વામી જેવા ફિલસૂફીને પૂરેપૂરા હવેખીને એ આગળ વધવા ગયેલા. આની પ્રતિક્રિયા રૂપે જ સર્જકો જીવન તરફ પાછા વળવાની વાતો કરે છે એમની નિષ્કામાં શંકા આપવા વિતા પણ કહી શકાય કે એમનો જીવન વિશેનો ખ્યાલ રચૂળ છે - આસપાસ જેવા મળતી ઘટનાઓને ખડકી દેવાથી કળા અને જીવન વચ્ચેની ખાઈ પુરાશે એવું કશુંક ભોળપણ એ ધરાવે છે. પણ એ દિશામાં ચર્ચાને આગળ ને લઈ જઈએ અને ફરી પેલી પ્રત્યેતનાની વાત પર પાછા આવીએ.

ઇતિહાસ તરફ દૃષ્ટિ કરો. શંકરાચાર્યે બૌદ્ધ ધર્મની આગેદૂર રોકવા માટે હિંદુ ધર્મના પુનરુત્થાનનું ખીકું ઝડપ્યું—વેદાંતના તત્ત્વજ્ઞાનને કેન્દ્રમાં રાખીને કેવલાદ્વૈતની વાત કરી. શંકરાચાર્યના પ્રભાવે બૌદ્ધ ધર્મ ભારતમાંથી લગભગ લુપ્ત થઈ ગયો અને ત્યાર પછી થોડા સમયમાં મુસ્લિમ સલ્તનતનું શાસન શરૂ થયું. સામાન્ય પ્રજા શંકરાચાર્ય કથિત નિર્ગુણ નિરાકાર સમજી ન શકે એ સ્વાભાવિક હતું અને ખીજા બાજુ મુસ્લિમ સલ્તનતને કારણે તેના આત્મામાં એક પ્રકારનો ભય પ્રગટ્યો. સમગ્ર પ્રજાએ તેના જે ગૂંચળામણ અનુભવવા માંડી તેમાંથી સચુણ્ણ ભક્તિનો પુરસ્કાર કરતો ભાગવત સંપ્રદાય પ્રગટ્યો. એ વાત સાચી કે જો આમ ન થયું હોત તો પ્રજાને ટકી રહેવું ખૂબ જ મુશ્કેલ થાત.

હવે અત્યારે આપણને એમ જણાવવામાં આવે છે કે હિંદુ ધર્મનું અસ્તિત્વ ભયમાં આવી ચઢ્યું છે. આખી પ્રજાના અંતરાત્માને એમ લાગી રહ્યું છે કે ભારત દેશની બહુમતી પ્રજાને ઉવેખીને રાજ્યતંત્ર પોતાના સ્વાર્થને માટે લઘુ-મતીને—તેમાંથી ખાસ કરીને મુસ્લિમોને પંપાળી રહ્યું છે. આપણી આગળ આનાં પ્રમાણો રજૂ કરવામાં આવે છે—શાહ્યાનુ કેસ, કોમન સીવીલ કોડ, કાસ્મીરનો સ્વાયત્ત દરજ્જો; -ચાયતંત્રે આપેલા ચુકાદાઓની સરેઆમ અવગણના; માધ્યમે ઉપર વધતી જતી સરકારી પકડ—પરિણામે બહુમતી ધરાવતી પ્રજા એકાગ્રેક અસ્વસ્થતાને અનુભવ કરવા માંડી છે. આ પ્રજાને રામ-રહીમ એક જ છે, પ્રજા તો અંતરમાં વાસ કરે છે, અંતે તો હેમનું હેમ હોયે—જેવી દાર્શનિક પીઠિકાઓ કોઈ પણ રીતે આધ્યાસન પૂરું પાડી શકે એમ નથી. નિર્ગુણ ભક્તિ હિતમેત્તમ હોવા છતાં સચુણ્ણ ભક્તિ સિવાય ખીજા કોઈ પણ રીતે પ્રજા ઈશ્વરનો સ્વીકાર કરવા માટે તૈયાર નથી એ વાત સૈદ્ધાંતના અનુભવ પછી પણ જો ન સમજાય તો આપણે માનવપ્રકૃતિ સમજવામાં જિજ્ઞાસા ઊતર્યા છીએ એવું પુરવાર થાય. સાથે સાથે એક ખીજા વિરોધાભાસી લાગે એવી હકીકત પણ સ્વીકારવી રહી. નિર્ગુણ ભક્તિમાં માનનારાઓ પણ કોઈક ને કોઈક રીતે તો સચુણ્ણ ભક્તિનો પુરસ્કાર કરતા આવ્યા જ છે. આ પ્રજાને અસ્તિત્વવાદની યાદ અપાવવાનો પણ કોઈ અર્થ નથી. આ વાદના પ્રચારકો પણ વંશપરંપરાથી ચાલી આવેલી અને લોહીમાં વળાઈ ગયેલી ધાર્મિક ભાવનાઓનો ત્યાગ ભાગ્યે જ કરી શક્યા છે. એવી વ્યક્તિઓને દંભી કહેવાની અનુદરતામાંથી પણ બચવા જેવું છે. કારણ કે ધર્મનિરપેક્ષ રાષ્ટ્રની વિભાવના જેટલી સરળતાથી સ્વીકારી શકાય છે તેટલી સરળતાથી ધર્મનિરપેક્ષ માનવીની વિભાવના સ્વીકારી શકાતી નથી.

ભારતીય ઇતિહાસમાંથી અસહિષ્ણુતાનાં દૃષ્ટાન્તો મળી આવતાં હોવા છતાં

હિંદુ સંસ્કૃતિના એક મહત્વની લાક્ષણિકતા તરીકે ધર્મસંહિષ્ણુતાને અવારનવાર ચીંધવામાં આવી છે. ધર્મસંહિષ્ણુતા વિભાવના અને બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવના પરસ્પર વિરોધી હોઈ રહે ખરી? તો પછી વર્તમાન સંલોચમાં એવું શું બન્યું કે આ ધર્મસંહિષ્ણુતાને કમાવી દેવી પડે? આ માટે જવાબદાર કોઈ હોય તો તે રાજ્યતંત્ર અને એના શાસકો - આ બાબતે તો અલગ વ્યક્તિથી માંડીને છુદ્દિછવીઓ પણ સંભત થાય છે. સ્વતંત્રતા પૂર્વે ને પાઠ બ્રિટીશ શાસકોએ બળવો હતા તે પાઠ સ્વતંત્રતા પછી આપણા વતી આપણા ઉપર આપણા માટે રાજ ચલાવતા શાસકોએ લખવાનું ચાલુ રાખ્યું - આ લોકતંત્ર છે એની પ્રતીતિ સામાન્ય માણસને લાગ્યે જ થતા પામી; રાજ્ય દ્વારા પ્રજા તો સદા હડધૂત થતી આવી; આધુનિકીકરણ દ્વારા આપણું કદમાણ થશે એ ભ્રમ ૧૯૭૦ પછી લાંગવા માંડ્યો - આને પરિણામે આધુનિકતાની મૂળભામી તપાસ આરંભાઈ, માત્ર આપણે ત્યાં જ નહીં પણ બધે જ - ખાસ કરીને ગ્રીન વિશ્વમાં. કેટલાક છુદ્દિછવીઓને પ્રતીતિ ઘઈ કે આ આધુનિકતા આપણા ઉપર કોફી બેસાડવામાં આવી હતી; ઘટનાઓ કંઈક એવી બનવા માંડી કે સદીઓથી સંચિત થતી આવેલી સાંપ્રદાયિક ચેતના ઉપર આધુનિકતાનાં ને કૃત્રિમ આવરણો ચઢી ગયાં હતાં તે ધીમે ધીમે કિતરવા માંડ્યા. આપણા સાંપ્રત પ્રજના સંદર્ભે આ વાતને સાંકળી લઈએ તો કેવું ચિત્ર જિલું યામ છે? હવે લલલલા છુદ્દિછવીઓ કહેવા માંડ્યા છે કે ભારતના રાજ્યબંધારણમાં સ્વીકારેલી બિનસાંપ્રદાયિકતાની આધુનિક વિભાવના તો વગર સમભવે આમાત ઠરેલી છે, રાષ્ટ્રવાદની સાથે ધર્મને સાંકળવાથી ઠશું તુકસાન થતું નથી - જિલટું રાષ્ટ્રવાદની ભાવના વધુ પ્રબળ બને છે. ને દેશમાં એક જ ધર્મ પ્રવર્તે તો હોય અથવા રાજકીય રીતે સ્વતંત્ર હોય એવા ને દેશમાં સમાન ધર્મ પ્રવર્તે તો હોય (ઇરાન, સાઉદી અરેબિયા, પાકિસ્તાન) ત્યાં કદાચ ધર્મની સાથે રાષ્ટ્રવાદને સાંકળી શકાય પરંતુ બધાં અનેક ધર્મ પ્રવર્તતા હોય ત્યાં ધર્મની સાથે રાષ્ટ્રને સાંકળવાથી અનેક પ્રકારનાં લયકથાનો જન્મવાની સંભાવના છે. ભારતીય નેતાગીરી સાચા અર્થમાં બિનસાંપ્રદાયિકતા સ્થાપવામાં નિષ્ફળ ગઈ એ આખી વાત જુદી ઘઈ.

પ્રશ્ન એ છે કે શા માટે છુદ્દિછવી વર્મ બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવનાના પુનર્મૂલ્યાંકનની વાત કરે છે? તે પણ એટલી હદે કે બંધારણમાંથી જ બિનસાંપ્રદાયિકતાની વિભાવના આટલી બધી અળખામણી બની? એ પશ્ચિમ દીધી છે એટલા જ માટે? આપણા હાડમાં, લોહીમાં એ નથી એમ આ વિદ્વાનો કહેવા માગે છે? તો પછી આર્યોના આગમનથી માંડીને અત્યાર સુધી આ

સંસ્કૃતિમાં જે ભાતીગળ મિશ્રણો થઈ શક્યાં અને જે કંઈ બાહ્ય તત્ત્વ ઉમેરાયાં તે એકરસ થઈ ગયાં એવું શા કારણે બન્યું? આ ઐતિહાસિક સત્યનો અસ્વીકાર કોઈ કરવા માગે તો પણ નહીં કરી શકે. શક, કુશાન, હુણ, ગૂર્જર જેવી જાતિઓ ઇતિહાસના જુદા જુદા તબક્કે આવી અને ભળી ગઈ ભારતીય ચેતનામાં. જૈન બૌદ્ધ જેવા ધર્મના મૂળમાં તે આર્થ સંસ્કૃતિ જ હતી એટલે એમના સંદર્ભે તો કોઈ પ્રશ્ન ન થયો. મુસ્લિમ પ્રબળ બહારથી આવી અને એ પ્રબળ પોતાની આગવી ઓળખ ટકાવી રાખવા માગતી હતી પરંતુ તેનાં કલા-સંસ્કૃતિ-લોકજીવન તો ભારતીય સંસ્કૃતિમાં ભળી જ ગયાં હતાં. એમની એ આગવી ઓળખને જૂંસી નાખવાનો કોઈ પ્રયત્ન પણ ન થયો. આ ભાતીગળ જીવન અને ભિન્ન ભિન્ન શ્રદ્ધાઓનાં સહઅસ્તિત્વને ઠશી આંચ ન આપી.

તો પછી એકાએક શું બન્યું કે આ સહઅસ્તિત્વ સામે શંકાની નજરે મોટા ભાગની પ્રબળ જોતી થઈ? છેલ્લા દાયકામાં સમગ્ર દેશની પ્રબળમાં એક ધર્મઝંતૂન પ્રગટ્યું છે. જે ભિન્ન ભિન્ન કોમના લોકો પ્રત્યેક વર્ષે જે ધાર્મિક ઉત્સવો કરે છે તે જુઓ. વધુ ને વધુ સ્પર્ધાત્મક ધોરણે એ આખી પ્રવૃત્તિ ચાલી નથી રહી? હજુ પણ તટસ્થતાથી વિચારી શકનારી એક પેઢી આપણી વચ્ચે છે પણ સાતઆઠ વરસનાં આપણાં સંતાનો જે ભાષા ઉચ્ચારવા માંડ્યા છે તે જોતાં એમ લાગે છે કે એમની પેઢી જ્યારે વર્ષસુ ધરાવતી થશે ત્યારે ધાર્મિક સહિષ્ણુતાને અંગ્રહાલય સિવાય બીજું કોઈ સ્થાન નહીં મળે.

એ વાત સાચી કે આવી પરિસ્થિતિનું નિર્માણ કરવા માટે રાજ્યતંત્ર જવાબદાર છે. પંજાબ, હાસમીર, અસમની સમસ્યાઓ પ્રબળની ધાર્મિક અસહિષ્ણુતાએ સર્જી નથી. હિંદુ પ્રબળતા જાનસંખ્યા એક ગ્રંથિ બંધાઈ ગઈ છે કે રાજ્યતંત્ર હિંદુ ધર્મની ભાવનાઓને ધિક્કારે છે, એમની ઉપેક્ષા કરે છે; પોતાના જ દેશમાં તેઓ પરદેશી બની ગયા છે, તેમના અસ્તિત્વની સામે એક સાર્વત્રિક ભય ઝંઝૂમે છે; બિનસાંપ્રદાયિકતા એટલે હિંદુત્વવિરોધી ભાવના - વગેરે વગેરે. જે રાજ્યતંત્ર લઘુમતીને રક્ષણ આપવાની તત્પરતા દાખવતું હોય તો બહુમતીની ચેતનામાં પ્રવેશો આ ભય કાલ્પનિક છે, મિથ્યા છે એની પ્રતીતિ પણ તેણે કરાવી આપવી જોઈએ. એ ન કરાવે તો માનવું જોઈએ કે એની નિષ્ઠા જ શંકાસ્પદ છે.

ધારો કે રાજ્યતંત્ર ધાર્મિક સહિષ્ણુતા કેળવવામાં નિષ્ફળ પુરવાર થયું તો આ સમસ્યાનો ઉકેલ આણુવામાં કોણ મદદરૂપ થઈ શકે એમ છે? આરંભે જોના ઉપર આક્ષેપ મૂક્યો હતો તે સમૂહ-માધ્યમો તરફ પાછા જઈએ. ધાર્મિક

ઝગૂને વકરાવવામાં રાજ્યતંત્ર ઉપરાંત સમૂહમાધ્યમોએ - તેમાંય ખાસ કરીને
 પ્રાદેશિક ભાષાઓમાં પ્રગટ થતાં વર્તમાનપત્રોએ - બૂડો ભાગ ભજવ્યો છે. આ
 ઘટનાનો સુચિતાર્થ સમજવા જેવો છે. એક જમાનામાં ઠહેવાણું હતું કે પ્રજાની
 સંવેદનાને કવિ દ્વારા આકાર પ્રાપ્ત થાય છે, આપણા જમાનામાં પ્રજાની સંવે-
 દનાને વર્તમાનપત્ર ધરી રહ્યું છે. એ જો ધારે તો હકારાત્મક દિશામાં પ્રજાની
 ચેતનાને સંકારી શકે એમ છે; પ્રજાની કચડાઈ ગયેલી, વિકૃત બની ગયેલી,
 ધરખાઈ ગયેલી વૃત્તિઓને સંસ્કારી શકે એમ છે. દેશ-સમાજ-પ્રજાજીવનને ચિન્ત-
 લિન્ત કરી નાખે એવાં પરિણામો જો સમગ્ર જગતમાં કોઈ ને કોઈ સ્વરૂપે પ્રવૃત્ત
 હોય તો પછી જે ભારતીય સમાજ અનેક સંપ્રદાયોમાં વિભક્ત હોય, જ્યાં
 વૈવિધ્યસભર લોકજીવન હોય, જ્યાં પરંપરા અને આધુનિકતા, સામંતશાહી અને
 લોકશાહી એક સાથે અસ્તિત્વ ધરાવતાં હોય ત્યાં તો ચિન્તલિન્તના સર્જના
 માટે લાભશુભના કોઈ ચોંધાકિયાં જોવાનાં જ ન હોય. અપરિપક્વ, ભાનુક, ધર્મ
 અધર્મની વિભાવનાઓને યોગ્ય સંદર્ભમાં સમજી ન શકનારી પ્રજાને બહુ સર-
 જતાધો ખોટો માર્ગ દોરી શકાય છે, ક્યારેક તો ન દોરનારને આનો પૂરેપૂરો
 ખ્યાલ આવે કે ન દોરનારને. પ્રજાજીવન ચિન્તલિન્ત સર્જી જાય એવું કોઈ કરતાં
 કોઈ ઇચ્છતું નથી એમ માનવા છતાં આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે આપણા
 દ્વારા જ ચિન્તલિન્તતા સર્જાઈ રહી છે અને દિવસે દિવસે એ કાલી રહી છે.
 સંવેદનશીલ માનવી હમેશા ભૂતકાળ સાથે વર્તમાનને સરખાવીને દુઃખી દુઃખી
 થાય છે એના મનમાં પ્રશ્નો જાગે છે, પહેલાંનો આત્મસંતોષ ક્યાં ગયો? પોતાનો
 નિર્ધારિત પાઠ નિષ્કાપૂર્વક ભજવ્યા કરો અને સોંપવામાં આવેલી કે જાતે
 સ્વીકારી લીધેલી ફરજ બજાવ્યા કરો, એમાં જ આત્મતૃપ્તિ અનુભવતા રહો ત્યાં
 સુધી તો કોઈ પ્રશ્ન ઉપસ્થિત થતો નથી. આ આત્મતૃપ્તિ જ આપણને પરમત
 સહિષ્ણુતાનો પાઠ શીખવાડે છે; નહીંતર તો આટલા બધા વાડા, આટલા બધા
 સંપ્રદાયો જિહ્વા જ થયાં ન હોત. આ પરમત સહિષ્ણુતાની સાથે સાથે સાંપ્રદા-
 યિક રાગદ્વેષ હતા જ. સચુલ્લ ભક્તિ ન કરનારા અથવા કેવલદ્વેષમાં માતનારાઓ
 - ખીજા શબ્દોમાં પોતાનાથી વિરુદ્ધ વિચારણા ધરાવનારાઓ વચ્ચેમતી, ઠાણા,
 પુંચ્છલીતન છે એવી ગણો કવિ દયારામે આપી હતી. નર્સદના જમાનામાં
 ધાર્મિક પરંપરાઓની જીજ્ઞાસો (જે વાસ્તવમાં તો ધર્મની ખોટી રીતે સમજ-
 નારા અથવા સમજવા નહીં માગતા સુઠીસર માણસોએ સર્જી હતી) ગતાવતા-
 રાઓ સામે વિરોધો ક્યાં થયા ન હતા? છતાં સમાજમાં તિરસ્કાર, રાગદ્વેષની
 આવી માત્રા ક્યારેય જોવા મળી ન હતી. પેલા અણખોદ કરનારને રહી રહીને
 પ્રશ્ન થાય છે કે આણું કેમ? આપણા અવબોધનું સ્વરૂપ ગદલાઈ ગયું તેથી

‘કે ખીજ કશાથી ?

વીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં ખીજ એક ઘટના જોવા મળી. વિદ્વાન - ટેક-
નોલોજીને કારણે દૂરતાની આખી વિભાવના બદલાઈ ગઈ - સમૂહમાધ્યમે, એમાં આવેલી ક્રાંતિઓએ પણ આ નિકટતા સર્જી આપવામાં મહત્વનો ભાગ ભજવ્યો. આની સમાંતરે સત્તા વિશેનો ખ્યાલ પણ બદલાયો. પેટી આત્મતુષ્ટિ-
વાળી વાત કે નિષ્ઠાપૂર્વક કરજ બળવવાની વાત સાથે આ પલટાતા થતા ખ્યાલોનો મેળ ખાઈ ન શક્યો. હવે આત્મપ્રતીતિ અપર્યાપ્ત લાગવા માંડી, પરપ્રતીતિ મહત્વની બની અને એને માટે સંક્રમણ તથા તેનાં સાધનો ઉપર આધાર રાખવો પડે; માત્ર આધાર જ શા માટે, એમના ઉપર શક્ય-
તેટલું વર્ચસ્વ હોવું જોઈએ. એ વર્ચસ્વ માટે મરણિયા બનીને પ્રયત્નો કરવા પડે તો વાંધો નહીં. સાધનશુદ્ધિની કોઈ યાદ અપાવે તો એ વળી કઈ બલા છે! માંધીજીના સાથે એને કૂંટી મારી ન હતી? સંક્રમણ કરવાનો એક આશય તો સંવાદ કરવાનો હોય છે, હોવો જોઈએ; પરંતુ જેન જેમ સંક્રમણનાં સાધનો વિસ્તરતાં ગયાં તેમ તેમ સંવાદ વટતો ગયો અને સંઘર્ષ વધતો ગયો. આત્મતુષ્ટિના સ્થાને આવેલી આત્મસત્તાની વિભાવનાને સ્વ પૂરતી સીમિત રાખવાને બદલે એને વિસ્તારવાનો પ્રયત્ન વધતો આવ્યો. આ પ્રયત્ન રાજકારણીઓને શરૂ કર્યો એ વાત સાચી પણ પછી તો એ રાજકારણીઓ પૂરતો સીમિત ન રહ્યો. એનો પ્રભાવ ઉપરથી નીચે સુધી, આસપાસ વિસ્તરવા માંડ્યો. સ્વતંત્રતા, સત્ય, સહિષ્ણુતા, સૌ દર્શ જેવાં પાયાનાં મૂલ્યો ઉપર કુદારાધાત કરીને આ આસુરી સત્તા મેળવવાના પ્રયત્નો શરૂ થયા. એકવાર આ આસુરી માયાના પ્રભાવ હેઠળ કોઈ આવે પછી તો તમારી સુધસુધ છિનવાઈ જાય, વિવેકશક્તિ કુંઠિત બની જાય. દરેકની સામે લક્ષ્ય તો રાજ્ય-
સત્તા પ્રાપ્તિનું જ રહેવા લાગ્યું પણ એ તો શક્ય નહીં એટલે કોઈ ને કોઈ પ્રકારની સત્તા પ્રાપ્ત કરવાની અંખના પ્રબળ મનવા માંડી. એ અંખના માધ્યમે ઉપરના વર્ચસ્વ તરફ દોરી જવા લાગી. વ્યક્તિનું દર્શન બદલાયું, ભાષા બદલાઈ. સંક્રમણનાં સાધનો જે પ્રયોજે છે તે જુઓ - રાજકારણીની ભાષા (એમાં છુપાઈને ખેઠેલા સરસુખત્યારની ભાષા) અને આ સાધનોની ભાષા જુઓ; સૂક્ષ્મ સ્વરૂપે બંને સરખી છે. એ ભાષા આત્મમરતિને વળ ચઢાવનારી, સાચી વ્યક્તિના ગૌરવને હણનારી, પ્રબળ રાગદ્વેષને વિસ્તારનારી નથી લાગતી? ચારે બાજુ અથડાયા કરતી એક ઉક્તિ છે - ‘મારે જે જોઈએ છે તે હું મેળવું જ છું.’ ખીજ એક ઉક્તિ છે ‘તમારું ટી. વી. પડોશી માટે ધન્યાંરૂપ છે,’ ત્રીજ એક

ઉક્તિ નિર્દોષ બાળક ઉચ્ચારે છે : ‘મમ્મી, બીબ્બના બાથરૂમમાંથી દુર્ગંધ કે
આવે છે?’ આના સૂચિતાર્થ બહુ જ સ્પષ્ટ છે.

પરંતુ આ બધાં દ્વારા એકલી સત્તા ઊભી કરે તે ન ચાલે. એ સત્તા
કોના પર ચલાવવાની ? એટલે તમારે એક ટોળું સર્જવું પડે. એ સહેલાઈથી
કઈ રીતે તમારા અંકુશ હેઠળ આવી શકે એમ છે એની શોધ શરૂ કરવી પડે.
એમનાં વ્યક્તિત્વ છીનવી લેવાં પડે; એકના વ્યક્તિવાદને વિસ્તારવા સેંકડોન
વ્યક્તિત્વનાં બેલિ ચઢાવવાં પડે. એક વાર આ પ્રક્રિયા શરૂ થઈ જાય પછી
ટોળામાં વિચારવાની, સંવેદવાની, વિવેકશક્તિ પ્રયોજવાની કોઈ શક્તિ છે જ
નહીં એમ માનીને આગળ વધવાનું. આમ તો સાવ પંચુ એવા ‘અતિમાનવો’
પછી ટોળાને નચાવવા માંડે છે, એમના એક જ હિસારે ખાંડાં ખખડવા માંડે
છે અને ચ્યાન પણ થઈ જાય છે. પછી તો ધનશ્યામ દેસાઈની ‘ટોળું’ વાર્તામાં
બને છે તે પ્રમાણે ચારે બાજુ એવાં દશ્યો આપણા વાસ્તવ જગતની રંગભૂમિ
ઉપર લગાવાવા માંડે છે. આટલો મોટો મહેરામણ અને છતાં એને નિષ્ક્રિય
કરવાની કોઈ સ્વતંત્રતા નહીં. રાજકારણી, ધર્મગુરુ, વિસાપન લેખક બધા એક
જ ન્યાતના બનીને પ્રબલ સાથે દુર્વ્યવહાર કરવા માંડે છે. ધીમે ધીમે એ ઝેર
પ્રસરવા માંડે છે—પ્રસરતું ઝમતું એ ઝેર જીંડે સુધી છેક અસ્થિમજ્જાઓમાં,
હાડકાંનાં પોલાણોમાં, મગજના કોષોમાં, રંગસૂત્રોમાં—પ્રસરવા માંડે છે અને
આનુવંશિક બનવા માંડે છે.

તો આ ઝેર સામે, સત્તાની પ્રબળ હાલસા સામે, કનળી જવા બેઠેલી
યુગચેતના સામે મોરચા કેવી રીતે માંડીશું ? નિષ્ક્રિય બની ગયેલા હૃદયિણીને,
સમાજજીવનથી સાવ અળગા પડીને પોતાના આગ્રવા ચોઠામાંથી બહાર નહીં
આવવા માગતા સર્જકને, સેંકડો લોકોનાં કોડિયાં છુઝારીને પોતાના સૂરજને
અળહળતો રાખવા માગતા રાજકારણીને કેવી રીતે સંવાદની સાચી ભૂમિકા
ઉપર લાવીશું ? હવે પ્રશ્ન મક્ક નથી પૂછતો—યક્ષને પૂછવામાં આવે છે—તો
હત્તેરો આપો યક્ષરાજ.

१५ दिवस : आ पुस्तक-वधुमां वधु १५ दिवस
भाटे राणी शक्रांशे.

12 OCT 2001

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ સંચાલિત
શ્રી સી. મં. બ્રંથાસય, નવરંગપુરા
અમદાવાદ ૩૮૦ ૦૦૬

૩૭૧૪૧

એલદ વર્ષ ૧૦-૧૧. જાન્યુ-૯૯
- જુન ૯૦
ઈ ૨૦૧૬
૧૭ OCT ૨૦૧૬

એલદ
વર્ષ: ૧૦ જાન્યુ-ડીસે ૧૯૯૯
વર્ષ: ૧૧ જાન્યુ-જુન ૧૯૯૦

૩૭૧૪૧

ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદ ગ્રંથાલય
અમદાવાદ-૯

તવની તત્કાલતાના ક્ષેત્રમાં લાવવાની રહેશે. આ અર્થમાં ખીજ બધાં કરતાં રોજિન્દા જીવનનું મહત્ત્વ વધારે રહે છે. એની સીમામાં રહીને જ આપણા જીવનની પ્રમાણ્યુત્તતા સિદ્ધ કરવાની રહે છે.

આમ metaphysical constants રોજિન્દા જીવનની તત્કાલ વાસ્તવિકતાને લાગુ પડે છે. પ્રાકૃતિક વિજ્ઞાનના સાધિત જીવનને એ constantsનો વિનિયોગ પ્રમળ 'સઘન' અનુભવ પરત્વેનો યતો હોય છે. આપણી ક્ષતિઓ તથા આપણી ગૂંચો તેમ જ આપણા વિજ્ઞો અને સૂઝના જગત પરત્વે એનો વિનિયોગ થતો હોય છે. જે વિજ્ઞાન આપણને 'ચોખ્ખી' વાસ્તવિકતા આપતું હોય તે જ જગતથી આપણે આરમ્ભ કરીએ છીએ તે જગત યાતનાથી ઘેરાયેલું બની જાય છે. આપણા રોજિન્દા જીવનની સંકુલતાનો એક ભાગ તે જન્મ, મરણ અને જેને કશો પ્રશ્ન પૂછ્યા વિના સ્વીકારી લઈએ છીએ તે અસ્તિત્વનો બનેલો હોય છે. આ constantsની ક્ષિતિજનાં લક્ષણો આપણા અંબ્યવહિત અનુભવમાં દરતાં આવે છે. જન્મ અને મૃત્યુનો અર્થ શો તે આપણને શીખવી નહીં શકાય. કારણ કે જેને શીખવવાનું હોય તે આપણે પહેલેથી જાણતા હોવા જોઈએ. આપણા અનુભવોને કારણે આ શીખવાની પ્રક્રિયા બહુ બહુ તો ઉદ્ભવતી હોય છે. આપણે જે જાણીએ છીએ પણ જેને ઉચ્ચારી શકતા નથી તે કહી શકીએ તે માટે શીખવું જરૂરી બની રહે છે.

રોજિન્દાજીવનું જીવન અને સાહિત્યમાં મૂર્ત થતું જગત આ બેનાં કેટલાંક મહત્ત્વનાં લક્ષણો આપણે વર્ણવવાનો પ્રયત્ન કર્યો. એ બન્ને સાથે મળીને આપણા તત્કાલ અનુભવના જગતને રજૂ કરે છે. એ બન્ને નોખા રહીને સામાન્ય સમજના જગતને જે શક્ય બતાવે છે તેની પૂર્વસમજને રજૂ કરે છે. આ બન્ને જગતો Horizontal છે. બન્નેનાં કેટલાંક લક્ષણો પહેલેથી સ્વીકારી લેવામાં આવ્યાં છે- મૂલ્યબોધની દૃષ્ટિએ metaphysical constant એને સમજાવે છે. તો, આ કલ્પનોત્થ જગતને વાસ્તવિક જગતથી કાણ જુદું પાડી આપે છે ? નવલકથાના વાચક અને એ વાચક પોતાના નવલકથાના વાચન દરમ્યાન જે જગતના સંપર્કમાં આવે છે તે - આ બેના સંબંધનો વિચાર કરીને આ પ્રશ્નનો જવાબ આપવાનો હશે. The Brothers Karamazovની સૃષ્ટિમાં પ્રવેશવું હોય તો આપણે આપણા જગત વિશે સામાન્ય રીતે જે માનતા હોઈએ છીએ તેને તત્પૂરતું જાણીએ રાખવાનો નિષ્કર્ષ કરવો પડે. 'જાણીએ રાખવું' એ સંજ્ઞા બહુ સારી નથી પણ એમ કરવામાં શું બનતું હોય છે તેનો હેવાલ આપવાથી એ સંજ્ઞા બરાબર સમજાઈ જશે. હું - દાસ્તોયેવ્સ્કીના જગતમાં

પ્રવેશવાનો નિર્ણય કરું છું તે વાસ્તવમાં તો રોજિન્દા જીવનના સામાન્ય પ્રવાહથી તત્પૂરતા અળગા રહેવાનો નિર્ણય પણ ખની રહે છે. કારણ કે ત્યારે હું એ સાહિત્યકૃતિની સ્થિતિજ્ઞમાં રહીને જ અનુભવ લેતો હોઉં છું. એ દરમિયાન વાસ્તવિક જગતનું અસ્તિત્વ તો ચાલુ રહે જ છે. હું તત્પૂરતું એને અળગું રાખું છું એનો અર્થ એને નકારું છું એવો નથી. ખીજા જગત તરફ ધ્યાન કેન્દ્રિત કરવા જતાં હું મારા વિચાર, મારી અપેક્ષાઓ, મારી સ્મૃતિ, મારો વિસ્મય – એની અભિજ્ઞતાને પણ focusમાં લાવું છું. એતનાની આ પ્રવૃત્તિ-ઓનું બંધારણ જ હવે મારા ધ્યાનનો વિષય બને છે. આપણે એમ કહેવા નથી માગતા કે નવલકથા વાંચીએ છીએ ત્યારે એ વાચન પરત્વે આપણે Introspective બનતા હોઈએ છીએ. વાસ્તવમાં એથી સાવ ઊંડડું જ બનતું હોય છે. આપણે ‘The Brother...’માં ધ્યાન કેન્દ્રિત કરતા હોઈએ છીએ ત્યારે એમાં કશું Extrospective રહ્યું હોય છે. જેને આપણે વાંચવાની ક્રિયા કહીએ છીએ તેને વિશેની સંકુલ અભિજ્ઞતામાં આપણે જે જગતને પ્રત્યક્ષ કરતા હોઈએ છીએ તેને વિશેની સાતત્યપૂર્ણ એતના અપરોક્ષરૂપે અનુભવાતી હોય છે. આપણા પોતાના જગતને આપણે નકારતા કે રદ કરતા નથી. એ તો ચાલુ જ રહે છે. પણ આપણે સાહિત્યિક કૃતિમાંના વિશ્વને અનુભવવાનું શક્ય બનાવીએ એટલા પૂરતું જ એ અળગું રહે છે.

સામાન્ય અનુભવની વાસ્તવિકતા વિશેની મારી માન્યતાને તત્પૂરતી મોકુફ રાખવાનો મારો નિર્ણય એ કલ્પનાત્મક જગતના સર્જનની ચાવી રૂપ છે. નવલકથાની સૃષ્ટિ નરી Imaginary નથી, પણ એની પોતાની રીતે સાચી છે અને એની આ સચ્ચાઈ તે fictive consciousnessની ક્રિયાશીલતાને કારણે સ્પષ્ટિત બને છે. મારી એતના ‘The Brother...’માં કોઈ fictive beingને શોધી કાઢતી નથી એને વિશે fictively વિચારે છે એટલું જ. આ અર્થમાં દોસ્તોએવ્સ્કીએ સર્જેલા વિશ્વમાં પ્રવેશવું એટલે અમુક વલણને મોકુફ રાખીને એક ખીજા વલણને focusમાં લાવવું. fiction અને lifeમાં જે ભેદ છે તે આટલો જ છે. સાહિત્યકૃતિમાંના જગતને માનવસમાજના જગતથી જુદું પાડનારાં ખીજાં કશાં ધોરણો નથી. જે કંઈ છે તેને જોવાના જુદા પ્રકારનો અનુભવ આ વલણના ફેરમાં આપણને થાય છે. આપણી અભિજ્ઞતામાં થતા આ પાયાના પરિવર્તનથી આપણી સામાન્ય સમજનું અસ્તિત્વ મૂળભૂત રીતે અજવાળાતું હોય છે. આ fictive consciousness સિદ્ધ કરવી એ હકીકત જ રોજિન્દા જીવનને ઉલ્લેખીને રહેલા એના બંધારણને પ્રકટ કરી આપે છે.

ટેબલ કે ચારણું જે કંઈ નજીક હોય તેના પર ટંકારા માર્યા કરે, અંબક ખુરશી હવામાં અધ્ધર થઈ જવાની ખીક રાખતો હોય તેમ ચપસીને ખુરશીના હાથા જકડી રાખે, વસંતલાલ વાતો કરતી વખતે હવામાં સતત હાથ ઉછાળતા રહે, તનસુખ સ્ટુટરની ચાવી સુદર્શન ચક્ર પેઠે ધ્રુમાવતો રહે અને નાની ટીનું ખડખડ હસતી તાળી પાડી જોડે...

હાથ એમની પાસે પણ હતા જ, ટેક હમણાં સુધી, એટલે કે ચારેક મહિના પહેલાં. ધણું કામ કરતા હતા એ હાથ, કોઈ ફરિયાદ વગર એમના તમામ આદેશો માથે ચઢાવતા હતા, અત્યારે એ રાખવતૂ પડી રહ્યા હતા ચારસા ઉપર. હજી ચારેક વર્ષ એમનું આયુષ્ય લંબાયું હોત તો સારું થાત, અથવા તો એ શાપિત દિવસે એમણે મુસાફરી ટાળી હોત તો સારું થાત, અથવા તો આવું બન્યું એના કરતાં તો—

એમને ખાસ લાન નહોતું અને પારાવાર પીડામાં એ જોડા ગરક થઈ ગયેલા, છતાં અધખૂલ્લી આંખે બે ચાર શરીરો જોઈ લીધેલાં. વેરણુછેરણુ, લોહીથી લથપથ, માત્ર સફેદ ચાદર જ ઢાંકવાની બાકી હતી. એમાં કોઈથી કશું જ થઈ શકે એમ નહોતું. પહેલાં તો, એટલે કે એકાદ ક્ષણ પહેલાં જ એ બધાં ધબકતાં, શ્વાસની ગરમીથી સુરક્ષિત હતાં. નિરાંતે ઝાકાં ખાતાં હતાં. ત્યારે થયેલું કે હારા, બચી તો ગયાં. કોઈ સારાનું મોં જોયેલું સવારે, એ સારું તે કોણ એ માદ કરવાનો થોડો પ્રયત્ન પણ કરેલો.

આ હાથની ખબર તો બહુ મોડી પડી. લાંબી ચોડી ને અધરી વાતોનો સરવાળો સીધો કે હાથ જેવા હાથ હવે નકામા. એમ તો પગેય ખાસ કામના તો નહિ જ પણ હાથ તો—

ખપોરે તનસુખ આવે તો સારું. એની જોડે જરા લતાના લગ્નની વાત કરી દેવી સારી. આમ તો બધાં સારાં જ છે, પણ કોનું મન ક્યારે પલટાય તે કહેવાય નહિ. કોઈ આવીને બે ઘડી બેસતું નથી નિરાંતે. બધા કોણ જાણે કયા જંગે ચઢવાનાં છે તે બહાવરાં ને ઉતાવળાં આવે છે ને જાય છે. સુરેન્દ્રને કહ્યું કે બેસ તો' કે પછી આવું છું. નિરાંતે એને નિરાંત આવવાની જ નથી, આપણે કયાં નથી જાણતાં? આ સુરેન્દ્ર નાનો હતો ને ચોરી કરેલી એવી ફરિયાદ આવેલી તે દહાડે એવી એક તાણી દીધેલી ગાલ પર કે પાંચેય આંગળા લાલ જોડી આવેલા. એનો મા ચાર દહાડા લગી રડેલી કે છોકરાને આટલું જોરથી મારવાની થી જરૂર, સમંજાતીને કામ કેમ ના લેવાય... પણ સુરેન્દ્ર એવો કે જમતી વખતે જોડે જ આવીને બેસે. એકાદ કોણિયો બહાલથી ખવડાવીએ, બરડો જરા થપથપાવીએ, ત્યારે જ એને જંપ થાય. એમ તો રણુછોડ

પણ કહે કે ભાઈ તમારો હાથ બહુ ભારે, એને કોણ બાળે શાથી એવું લાગે. બાકી એની જોડે તો દોસ્તીના ધબ્બાનો નાતો, કે તો એમાં જ ક્યારેક જોરથી હાથ પડી ગયો તો ના નહિ.

બહાર કોઈ આવ્યું લાગે છે. વાતચીત સંભળાયા કરે છે, પણ અવાજ પરખાતો નથી. આ ઘડીએ કોણ આવ્યું હશે ? ત્રિવેદી કે દેસાઈ તો આવે વખતે ના આવે. બેય જણ ઓફિસમાં હશે. ચાન્પાણીની તૈયારી ચાલતી હશે ને પાંડુ જીએ હાથે કિટલીમાંથી ચાની ધાર કરતો હશે. એની એ અદા તો ભઈ ગજબની, આમ ઉપર હાથ જાય, ને કપ ભરાવા આવે તેમ તેમ નીચો આવતો જાય, ક્યાંય ખટકો કે ઝટકો નહિ, ને પાછું એક ટીપું ચે નીચે ન પડે. છલોછલ ભરેલો કપ હોય તોયે રકબીમાં ખામોચિયું ના થાય. હાથની કમાલ, ખીજું તો શું કહેવાય આમાં... ને આ એલ્યુમિનિયમનાં કિટલાં આપણાથી તો ઝલાય પણ નહિ. એનાં આંગળાં ખબર નહિ કેવાં, તે દાઝે નહિ. શર્મા ચાનો કપ આવે ત્યાં મુઠ્ઠી ટાઈપ કર્યા કરે, એનાં નાચતાં થરકતાં આંગળાં જોઈ શાસ્ત્રી માસ્તર હામોનિયમ વગાડતા તે ચાદ આવી જાય. આંગળાં એવી મસ્ત મોજલી ચાલમાં હોય કે બસ—

આ બહાર કોઈ સ્કૂટર અટક્યું તે તનસુખ જ આવ્યો લાગે છે. એને બેલાવીને બેસાડું અને બધી વાત કરું નિરાંતે... ના, તનસુખ નથી લાગતો. એ હોય તો જરા ડૉકિયું તો કરી જ લે. છેક એવો નથી નચણો. બાકી ખીજા બધાં તો ઠીકઠીક છે. દસ વાર બેલાવીએ તો એક વાર હોંકારો દે, અને વીસ વાર બેલાવીએ ત્યારે એક વાર આવે. પગનાં ટેકાણાં નહિ, ને હાથ તો છેક કાઠી નાખવાના એટલે ઝીણી ઝીણી બાળતમાં ચે કોઈને બેલાવવાનું થાય, કશું ખાનગી જેવું મળે નહિ... એનું રડીને ચ હવે ક્યાં જવાનું ? પરમ દિવસે હાજત જેવું લાગ્યું, પણ કાંઈ પરિણામ ના આવ્યું તો શાન્ના બબડી. કે'કે ખાલી ખાલી ધક્કા ખવડાવી મહેનત કરાવ્યા કરો છો. હવે આને તે શું કહેવું ? પછી બેલાવનાો વિચાર જ માંડી વાળ્યો. નાહક જીવને પીડા.

એક આ માખીએ બહુ પજવ્યા કરે. ટીનું વળી બેઠી હોય તો ઉડાડ્યા કરે, એને ગમ્મત ને રમત જેવું લાગે એટલે બાકી પોતાના મોં પરથી માખ પણ ખસેડી ના શકે એવો માણસ વળી જીવીને ચ શું...

વખતે હટ્ટો થઈને બેસે છે તે ખસતો જ નથી. આખી દુનિયા દોડતી હોય એનો અણસાર આવ્યા કરે. આપણે કઈ કરવાનું નહિ. સાંજ પડે એટલે હાથ થાય કે એક દિવસ આછો થયો, પણ પાછો તરત સણકો જોડે કે સવાર તો પડવાની જ, અને ખીજો દહાડો ચે આમ જ, કશા ફેરફાર વિના